جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

المعلقـــات العشـــر

"دراسة ثقافية"

إعداد
مريم عفانة

إشراف
د. أمل نصير

2008/2007

المعلقات العشر

"دراسة ثقافية"

إعداد

مريم عفانة

إشراف

د. أمل نصير

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في جامعة اليرموك، تخصص اللغة العربية/أدب ونقد

لجنة المناقشة

د. أمل طاهر نصير..	مشرفًا ورئيسًا
أ.د موسى سامح ربابعة..	عـــــضوًا
أ.د ماجد ياسين جعافرة	عـــــضوًا
د. يوسف محمود عليمات	عـــــضوًا

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة، من بث العزيمة والطموح

والأمل في نفسي... رحمة ودعاء ومغفرة

إلى أمي رمز الحب والإرادة القوية

إلى صغيري عليّ مهجة الفؤاد وقرة العين

لكم جميعًا الحب والتقدير

شكر وتقدير

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، فالشكر أولاً لله العظيم، الذي يسر لي أمري، وأعانني على إتمام عملي، فإليه سبحانه وتعالى أتوجه معترفًا بفضله، شاكرًا لأنعمه، مستلهمًا رضاه.

وحتى أكون من الذاكرين الخير لأهله، واعترافًا منّي بالجميل، وتقديرًا للجهود النوعية المبذولة في مجال الإشراف على هذه الرسالة، أجد لزامًا عليَّ أن أتقدم بجزيل الشكر، وعظيم الامتنان والعرفان إلى **الدكتورة أمل نصير** التي أشرفت على هذا الجهد العلمي، منذ أن كان فكرة تراود الباحثة إلى أن خرج بوضعه الحالي إلى حيز الوجود، فلم تبخل عليَّ بعلمها، أو جهدها، ولم تتوان لحظة في تقديم يد العون والمساعدة، فوسعتني صبرًا، وأغنتني علمًا. فنعم المعلمة الذي وهبت نفسها لخدمة العلم وطلابها. فأسأل الله أن يجعل ذلك، في ميزان حسناتها. كما أتقدم بجميل شكري إلى كل من: **الأستاذ الدكتور موسى ربابعة، والأستاذ الدكتور ماجد جعافره، والدكتور يوسف عليمات.**

لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة. ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر والعرفان، إلى ، لما أحاطوني به من عناية، وزودوني به من خير ما عندهم من علم وثقافة.

والله ولي التوفيق

الباحثة

الفهرس

الملخص

المعلقـــــات العشـــــر

"دراسة ثقافية"

إعداد

مريم عفانة

ماجستير لغة عربية، جامعة اليرموك، 2007-2008

إشراف

د. أمل نصير

تتناول هذه الدراسة موضوع المعلقات من منظور ثقافي، لكشف ومعاينة ما خفـــي مـــن أنساق تحت البنية الجمالية.

وتنقسم الرسالة فضلاً عن المقدمة والتمهيد إلى أربعة فصول، حيــث احتــوى الفــصل الأول منها على النسق الزماني والمكاني ممثلاً بالطلل عند كل من امرئ القيس وزهير بن أبـــي سلمى وعبيد بن الأبرص والنابغة الذبياني. أما الفصل الثاني فجاء في قسمين الأول ثقافة الخمر عند طرفة والأعشى، والثاني الرموز المؤنسنة عند كل من لبيد بن ربيعة والحارث بن حلزة.

وجاء الفصل الثالث متضمناً ثقافة القوة/ثقافة العاطفة عند عنترة العبسي. وأخيــرًا جـــاء الفصل الرابع موضحًا ثقافة الفخر عند عمرو بن كلثوم.

راجية من المولى التوفيق

المقدمة

خضعت المعلقات العشر لكثير من الدراسات التي حاولت التعرف على خفايا النص وأسراره، فالنص الجاهلي معروف بحيويته وصلاحيته للمناهج النقدية المختلفة.

إن الهدف من هذه الدراسة البحثية أن تكشف الأنساق الثقافية المضمرة في المعلقات العشر، وتعرية المستتر خلف الجمالي البلاغي. ويقوم تحليل النصوص الشعرية في هذه الدراسة على مبدأ التحليل الثقافي حتى يتمكن الباحث من مساءلة المضمر الثقافي المتضمن داخل النص الشعري وبالتالي كشفها. فهذه الأنساق المهيمنة تجعل أصحابها يتحركون في حدودها، فنستطيع عندها أن نكشف قيمة الشعر الجاهلي (المعلقات) الإيجابية والسلبية في صياغة الثقافة العربية القديمة.

وخضوع المعلقات العشر للقراءة الثقافية لا يعني انفصاله عن باقي المناهج، بل هي تساعد الباحث في قراءته الثقافية السليمة. وقراءتي لا تنفصل عما دعا إليه الدكتور عبدالله الغذامي ، فأتفق معه على قيمة شعرنا القديم، فهو تراث نعتز به ونتمسك بكثير من قيمه ومثله العليا كإجارة الملهوف وإكرام الضيف والمروءة، لكن في الوقت نفسه يصعب التنصل من القول إن هناك أنساقاً مضمرة قد جسدت جوانب سيئة في الشخصية العربية مثل الاستعلاء القبلي، وإلغاء الآخر، وثقافة العنف. ومن هنا ، فقد ارتأيت أن أقسم الرسالة إضافة إلى المقدمة والتمهيد والخاتمة الى أربعة فصول.

تناول الفصل الأول منها الطلل بوصفه نسقاً زمانياً ومكانياً، حيث ارتبط الطلل بفكرة الفناء والموت، وقوة الدهر على الإنسان ممثلة بمعلقة زهير بن أبي سلمى، وامرئ القيس، وعبيد بن الأبرص، والنابغة الذبياني.

أما الفصل الثاني بجزئه الأول فتضمن ثقافة الخمر عند طرفة بن العبد، والأعشى. وارتباط الخمر عند كليهما مع عنصري المرأة والحرب. أما الجزء الثاني فضم الرموز المؤنسنة حيث لعب عالم الحيوان ممثلا بصراعاته دورا بارزا في أبرا ز الأنساق المضمرة عند كل من لبيد بن ربيعة، والحارث بن حلزة.

وفي الفصل الثالث تناولت الباحثة ثقافة القوة،وثقافة العاطفة عند عنترة العبسي،وسيرى القارئ كيف استطاع الشاعر من خلال هاتين القوتين أن يعبر عن مكنوناته المضمرة تجاه المجتمع وتجاه محبوبته.

وأخيرًا جاء الفصل الرابع مشتملاً على ثقافة العنف عند عمرو بن كلثوم. فقد ولد العنف مع حياة الصحراء القاسية، والصراعات القبلية، والبيئة الصحراوية القائمة على مبدأ البقاء للأقوى والأعنف.

من خلال هذه الدراسة تلحظ الباحثة كيف استطاع الشعراء استخدام وسائل فنية كالرمز والعناصر الحيوانية، والخمر وغيرها، لاستخراج مكنوناتهم التي تشكلت بفعل ثقافة مجتمعهم.

وجدير بي أن أشير هنا إلى أن هذه القراءة لا تزعم لنفسها استيفاء ما تطمع إليه من وعي علمي بالشعر الجاهلي في هذه المرحلة، لكنها محاولة ترمي إلى تأسيس مدخل قرائي جديد بالاعتماد على الثقافة السائدة في العصر الجاهلي.

والله ولي التوفيق

مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية منهم ريموند وليامز[1].

ظهرت قيم عصر التنوير في النقد الثقافي بشكل أو بآخر، وذلك من خلال وجود دافع أخلاقي أو سياسي انطلق من عصر التنوير نحو استكشاف تأثيرات الثقافة، لقد اتخذ هذا الدافع أشكالا عدة ما بين مواصلة المفهوم الموحد للثقافة، والتساؤل عن تعقيدات العلاقات الاجتماعية إلى التعديلات التي تطرأ على المفاهيم التي يحملها الأفراد، وهذه العناصر بمجملها تشكل حقل النقد الثقافي[2].

أثر كارل ماركس في النقد الثقافي، فقد قلب العلاقة بين الثقافة والحياة اليومية من خلال تأكيده أن التغيير الاجتماعي الحقيقي يجب أن يحدث في القاعدة؛ أي عند مستوى التبادل الاقتصادي، ومن هناك ستنطلق التغييرات نحو البنية العليا من خلال الفنون، الفلسفة، الدين، والنتاجات الفكرية الأخرى[3].

تم طرح مصطلح النقد الثقافي من قبل فنسنت ليتش، لمصطلح مرادف لما بعد الحداثة وما بعد البنيوية[4] .

ويجد بعض الدارسين أن مصطلح النقد الثقافي يبدو متكلفا. لهذا اتجه كثيرون لاستخدام مصطلحات بديلة كالنقد الحضاري أو الدراسات الثقافية[5].

---

[1] الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي"اضاءة لأكثر من سبعين تياراً أو مصطلحاً نقدياً معاصراً"، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص308-309.

[1]Murray: Literary Critics and Criticism, p: 278

[1]Ibid p: 279.

[1] النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 31.

[5] وصفي، هدى، النقد الثقافي، فصول، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 63، 2004م، ص106.

الفرق بين مصطلحي النقد الثقافي والدراسات الثقافية دقيق للغاية، من حيث الشمولية والتضييق، فيعمل النقد الثقافي على تحليل الخطاب الرسمي وغير الرسمي وفنون أخرى(1). فينصب اهتمام النص فيه على الممارسة الإنسانية المادية(2) في حين أن الدراسات الثقافية تعد أعم وأشمل، فهي تضم وسائل الإعلام، والجماعات العرقية، والأقليات والجنوسة إضافة إلى الأدب(3).

وتجد الباحثة أن النقد الثقافي يندرج تحته غير تعريف، أدرجها حسب التسلسل الزمني:

فهو عند فنسنت ليتش: نقد يستوعب متغيرات ما بعد البنيوية، برفضها للعقلانية التنويرية، وعدم اكتراثها بالتوجهات الأساسية أو بالحدود التقليدية بين التخصصات والموضوعات(4).

أما عبد الله الغذامي، فعرّف النقد الثقافي على أنه الوقوف على فعل الخطاب، وعلى تحولاته النسقية بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية التاريخية أو الجمالية(5).

وأما ميجان الرويلي وسعد البازعي، فيريان أن النقد الثقافي نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها(6).

التنوع في تعريف النقد الثقافي لا ينقص من أهميته، بل على العكس من ذلك؛ فهذا يؤكد أهمية الوقوف على الثقافة، ومحاولة معرفة كيف جسدت الثقافة كثيرًا من الأنساق فمررتها إلينا

---

(1) Literary Critics and Criticism, p: 278.

(2) قصوة، صلاح، النقد الثقافي ، فصول، القاهرة، مصر ، 63، 2004، ص111.

(3) Literary Critics and Criticism, p: 278.

(4) الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي"اضاءة لأكثر من سبعين تياراً أو مصطلحاً نقدياً معاصراً"، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص308-309.

(5) النقد الثقافي، ص13.

(6) دليل الناقد الأدبي، ص305.

دون وعي وعلى مر الزمن، فأصبحت جزءًا من ثقافتنا وشخصيتنا؛ تؤثر في خطاباتنا وعلاقاتنا مع الآخرين دون وعي منا.

هذا بالنسبة للتعريف بالنقد الثقافي، أما النقد الحضاري، فهو يقوم على استخدام المفاهيم والمصطلحات التي تحكم العلوم الاجتماعية والإنسانية لتحليل الواقع ونقده وتفكيكه وتتم هذه العملية في إطار تاريخي (اجتماعي)[1].

بعد هذه المقارنة ما بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي والنقد الحضاري، تلحظ الباحثة النقد الثقافي يمكن تصنيفه بأنه ذو فعالية في استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تعطي الفرصة للاقتراب من فعل الثقافة في المجتمعات؛ "لهذا قد نلاحظ نقادا ثقافيين مختلفين لا يجمعهم جامع، أمثال كارل ماركس الاقتصادي الاجتماعي، وريموند ولیامز الناقد الثقافي، وجاك لاكان بتحليله النفسي، وفلاديمير بروب بمنهجيته الأسطورية، لكن الحقيقة أن هذه الأسماء منحت النقد الثقافي فرصة التعمق بالثقافة وفعلها[2]". فهم يعتقدون أن نتاجات الفكر الإنساني تحمل علاقة دينامية مع المعرفة الإنسانية والممارسات الاجتماعية، لهذا هي في حالة تغير مستمر[3].

1.1.1 النقد الثقافي (cultural criticism) والنقد الأدبي (literary criticism)

غالبًا ما ترتبط كلمة النقد بالأدب، بحيث إذا ذكرت كلمة النقد ألحقت بها كلمة الأدب؛ لهذا عندما ظهر مصطلح النقد الثقافي اعتبر مصطلحا غير مستساغ، حتى أن البعض أعلن رفضه مبدأ اتصال النقد بغير الأدب.

(1) شرابي، هشام، النقد الثقافي، فصول 63، 2004م، ص242.

(2) الموسوي، محسن جاسم، النظرية والنقد الثقافي، بيروت/لبنان، المؤسسة العربية، 2005، ص12.

(3) Murray: Literary Critics and Criticism, p: 278.

لقد شغل النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل مساحة واسعة، تتصل بمصدر النص وماهيته وتفاعلاته الذاتية والموضوعية، لهذا كان دخول النقد الثقافي الساحة عاملاً في انقسام النقاد إلى غير فئة، فبعضهم كان متقبلا للقادم الجديد وما يحمله من تجديد وتطوير، والبعض كان رافضا، وتبعا لهذا كان جدير بي أن أقف عند مصطلحي النقد الثقافي والنقد الأدبي، وعرض بعض التعريفات التي صيغت حولهما.

يشترك المصطلحان بالموصوف "النقد. والنقد لغة: نَقَدَ نَقْدًا أو تنقادًا الدراهم وغيرها، أي ميزها أو نظرها ليعرف جيدها من رديئها. والكلام: أظهر ما به من العيوب والمحاسن[1].

عرّفت المعاجم الأدبية النقد بأنه تقويم الأعمال الفنية والأدبية وتحليلها تحليلاً قائمًا على أساس علمي، وهي أيضاً الفحص العلمي للنصوص الأدبية من حيث مصدرها، وصحة نصها، وانتشارها، وصفاتها وتاريخها[2].

يكمن الاختلاف بين مصطلحي النقد الأدبي والنقد الثقافي بالصفة، أما الأدبي فهو الشكل الجمالي الخالص أو عمل فني بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد فيه كالنص، وتعيش فيه، ولا صلة لها بخارج النص[3].

ومن تعريفات النقد الأدبي أيضا: هو موقف الأديب من العالم، أو هو أداة تعبير طبقية أو صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة، واستخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما[4].

في حين عَرّف تايلور الثقافة: بأنها ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة، والفن والأخلاق، والعرف، والقانون وجميع المقدسات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث

---

[1] ابن منظور. لسان العرب. بيروت/لبنان، مادة نقد.

[2] وهبي، مجدي. معجم مصطلحات الأدب واللغة، بيروت، لبنان، ص98-99.

[3] الماضي، شكري عزيز، نظرية الأدب، بيروت/ لبنان، دار المنتخب للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص10.

[4] المرجع السابق، ص10.

هو عنصر في المجتمع[1]. وتعريف تايلور يتوافق مع الثقافة "لغة"، من ثَقُفَ وتفيد معاني الصقل والشحذ والتشذيب والاستعداد[2]. فهي تدل على الاكتساب فتصقل شخصية الفرد من خلال اكتسابه المهارة والصقل.

من تعريفات الثقافة أيضا تعريف ريموند وليامز يذكر أن "الثقافة تعني حالة العقل أو عادته ،أو مجموعة من النشاطات المعنوية والعقلية ،فهي تعني الآن أيضاً طريقة شاملة للحياة. وليس هذا التطور تطوراً عرضياً وانما له دلالة عامة وعميقة ،مثله في ذلك كل من المعاني الأصيلة والروابط القائمة بينها[3] .

من تعريفاتها أيضا ما ذكره تيري إيجلتون "أنها كلمة يكتنفها أشد التعقيد في اللغة الإنجليزية وأنها الضد أو المقابل لها كلمة (nature) الطبيعة"[4] وهنا تشير إلى نمو النبات، ونضوج الزرع وكأنه يربط النبات بالثقافة من خلال التطور والنظرة المستقبلية.

وعرفت كذلك بأنها "أنماط من المعرفة الإنسانية تشير إلى المعتقدات الدينية، والتراكيب الاجتماعية، وخصائص المعتقدات والمجتمعات، وهي تعرفنا كذلك بالإنسانيات، والفنون الجميلة، والمتابعات العلمية والفكرية، ويشير مصطلح الثقافة إلى التجمعات والممارسات الاجتماعية وتعرف دوريا عن طريق العرف والمعتقد والصنف[5].

من خلال هذا التعدد في تعريفات الثقافة أتفق مع تعريف كل من تايلور وريموند وليامز، فكل منهما مكمل للآخر، فالثقافة تشمل المجتمع بفنونه ومعتقداته وأفكاره مع المؤسسات

---

(1) وليامز ،ريموند،الثقافة والمجتمع(1780-1950)،ترجمة وجيه سمعان، القاهرة/مصر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986،ص13.

(2) لسان العرب. مادة ثقف.

(3) الثقافة والمجتمع،ص13.

(4) إيجلتون، تيري، فكرة الثقافة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، 2000، ص13.

(5) Wolpreys Julian. Robbins, Rank Wonack,K. Key Concepts in Literary Theory, Edinburgh University press, 2002. p:21.

المطبقة لتلك المعتقدات والأفكار، وبهذا، فإنّ الثقافة ليست حكرا على فئة معينة ولا تتجه صوب الغرب أو الشرق لكنها تحمل ما يهم الإنسان منتميا لجماعة.

خصوصية الثقافة من خلال هذا الكم من التعريفات جعل لها علاقة بالعلوم الإنسانية والفنون المختلفة، فيمكن مثلا وصف نوع معين من الفنون "بثقافة الطبقة الراقية" مثل الأوبرا والباليه والشعر والرقص والموسيقى، وقد تتصل بفنون الجماهير مثل الفنون الشعبية والبرامج التليفزيونية، والقصص البوليسية[1].

جعلت هذه الخصوصية الثقافة منتمية لمجتمعها، ومقصورة على ذاتها. لهذا كان اهتمام الدراسات الثقافية منصبا على جزئية صغيرة، كالتركيز على الجنس والجنوسة، وهذه الخصوصية المغلقة تعود إلى حد الثقافة نفسه، وخصوصية الثقافة ذاتها، فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي، فلا بد من أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى[2].

تستنتج الباحثة مما سبق وبغض النظر عن الصفة التي تحملها الثقافة أنها نشاط عقلي واعٍ يتجه نحو الواقع والحياة الاجتماعية لمحاورة الفكر والواقع.

تتصل الثقافة بالنقد لتكون النقد الثقافي فتنفتح أبوابًا للكثير من المناهج، فيجمع بين نظرية التحليل النفسي، والنظرية الماركسية، ونظريات العلامات والتأويل، إذ تعتبر كلها مهمة في دراسة النصوص بغض النظر عن نوع الثقافة، فكلها ثقافات تستحق التحليل والتفسير.

ترى الباحثة بهذا أن النقد عنصر ثابت بينما الثقافة قد حلت محل الأدبي. والحقيقة هي ليست حلولاً، فالنقد الثقافي يقوم على نظريات الأدب التي تساعدنا وتمدنا بأسس تحليل الأعمال الأدبية، وهو لا يدور حول الفن والأدب فحسب، وإنما حول الدور الذي تلعبه الثقافة في نظام

---

(1) المناصرة، عز الدين. النقد الثقافي المقارن، عمان/الأردن، مجدلاوي للنشر، 2005م، ص248.

(2) المرجع السابق: ص79.

الأشياء، بين الجوانب الجمالية والأنثروبولوجية، "إنه دور يتنامى في أهمية ليس لما يكشف عنه في الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية فحسب، وإنما لأنه يشكل هذه النظم، فالثقافة لها نتائج وثمار[1]".

على الباحث الناقد أن يتنبه إلى أن كل نشاط ثقافي مرتبط بمرحلته الاجتماعية والحضارية، في المقابل كل نشاط في نظرية الأدب مرتبط أيضا بالوضع التاريخي والأدبي الذي استند إليه في استنباط آرائه وأفكاره[2].

فيتشكل النص سواء أكان أدبيا أم ثقافيا من طبقات لغوية لسانية، ويتشكل من علامات ورموز قابلة للتفسير والتأويل والقراءة من وجهات نظر متعددة، ومن أفكار جمالية وأيديولوجية وبلاغية وأسلوبية، ومن صور مادية أو ذهنية، ومن عواطف ومشاعر ومواقف معلنة أو مخفية، ومن أزمنة ماضية وحاضرة ومستقبلية، هذا التعدد جعل هناك تعددا للأصوات[3]. ويشترك النقدان في آليات القراءة مثل التناص والتلاص والمقارنة والتوازي والتأثير والتأثر والتفاعل الثقافي وجماليات القراءة والأدب المقارن، لكن هذا لا يعني التشابه بين النصوص، فحتى يكون هناك نص جديد يجب أن يكون هناك افتراق للمعنى السائد والشكل السائد، لكن هذا الافتراق ليس مقطوع الجذور، بل هو يتحاور مع الماضي والحاضر والرغبات والأحلام؛ أي إنه يأخذ بعض صفات الموروث لكن شرط الاختراق هو الإضافة والاختلاف[4].

من خلال هذا العرض البسيط تكون الباحثة قد حاولت توضيح الفرق بين مصطلحي الأدب والثقافة، لكن هذا لا ينهي القضية التي ترغب الباحثة في طرحها، وهي كشف الأنساق

---

[1] آيزابرجر، آرثر. النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ترجمة وفاء ابراهيم ورمضان بسطاويسي، القاهرة/ مصر، المجلس الأعلى للشباب، 2003م، ص78.

[2] الماضي: نظرية الأدب، ص13.

[3] المناصرة: النقد الثقافي المقارن، ص5.

[4] المرجع السابق، ص5.

المضمرة تحت البنية الجمالية. لكن عليّ أن أطرح وجهة نظر الغذامي في كيفية انتقال وظيفة الأداة النقدية الأدبية إلى وظيفة ثقافية، وبالتالي الحكم على نص ما أنه ثقافي أو أدبي؟!

"هذا الإجراء يتطلب انتقال في المصطلح والمنهجية، فلا يكفي أن تكون الأداة ثقافية بالاسم؛ بل هناك بعض الإجراءات من أجل أن تكون هذه الأداة النقدية صالحة في منهجيتها للدخول إلى النص ليكون نصا ثقافيا، وهذا يتحقق من خلال عدد من الإجراءات[1]":

1. إجراء نقلة في المصطلح النقدي ذاته.
2. وبالتالي نقلة بالمفهوم (النسق).
3. إجراء نقلة بالوظيفة.
4. وبالتالي نقلة في التطبيق.

حتى تتم عملية إجراء نقلة بالمصطلح لا بد من عملية انزياح، وهذه العملية ستصيب عناصر العملية الأدبية. فالغذامي يقترح أن يشمل ذلك: عناصر الرسالة الأدبية، المجاز، والتورية الثقافية، ونوع الدلالة، والجملة النوعية وأخيراً المؤلف المزدوج[2].

أما بالنسبة لعناصر الرسالة الأدبية، فقد اقترح الغذامي إضافة عنصر سابع هو العنصر النسقي، وبذلك يصبح هناك الوظيفة السابعة للغة هي الوظيفة النسقية[3].

تحدث رومان ياكبسون عن أدبية النص، من خلال عناصر ستة تحقق هذه الأدبية، حيث يمكن عندها تقديم سيرورة لسانية وفعل تواصلي لفظي[4].

---

(1) الغذامي: النقد الثقافي، ص63.

(2) المرجع السابق، ص63.

(3) المرجع نفسه، ص65.

(4) ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، 1988م، ص27.

وقد شرح ياكبسون تلك العناصر من خلال الخطاطة التالية[1]:

سياق

رسالة

مُرسِل ---------------- اتصال ---------------- مُرسَل إليه

سنن

حيث يقول: "إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، وحتى تكون الرسالة فاعلة، فإنها تحتاج إلى سياق تحيل إليه (سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه) وتقضي الرسالة سننا مشتركة، وأخيرا أداة الاتصال[2].

وحسب رأي ياكبسون فإن كل عنصر من هذه العناصر يرتبط بوظيفة، هي[3]:

أ. **الوظيفة التعبيرية:** والتركيز فيها يكون على الموجه (المرسِل)، حيث الهدف هو التعبير المباشر عن موقف الفاعل تجاه ما يتكلم عليه، وتحمل صفة مرسلها وتكشف شيئا من حالته العاطفية والانفعالية[4].

ب. **الوظيفة الأمرية:** وتكون مركزة على الموجّه إليهم، ويتم التعبير عنها بكل الوسائل اللغوية الخاصة بالنداءات التي تتيح الفعل في الآخرين.

ج. **الوظيفة الإدراكية أو الإرجاعية:** وتركز على السياق أو على الشخص أو الشيء الذي يجري عليه الكلام.

---

[1] المرجع السابق: ص27.

[2] المرجع السابق: ص27.

[3] المرجع نفسه: ص 28.

[4] جابر، يوسف، البنيوية في النقد العربي المعاصر، الرياض، السعودية، مؤسسة اليمامة الصحفية، 2004، ص86 (أ - و).

د. **الوظيفة التوكيدية:** أو الإبقاء على الاتصال بين المتكلمين، وهذه الوظيفة تتجلى في حوارات شفهية، وتهدف إلى قيام الاتصال بين المرسِل والمستقبل، والتأكـد مـن سلام الاستمرارية.

هـ. **الوظيفة ما بعد اللغوية:** يتكلم المتكلم على الرمز بالذات (اللغة أداة الاتصال) والهدف منها التحقق من استخدام المخاطبين للغة.

و. **الوظيفة الشعرية:** وهذه الوظيفة تركز الرسالة على ذاتها، وتركيز الرسالة على نفسها هو ما يميز الوظيفة الشعرية للغة.

ز. **الوظيفة النسقية:** تزداد وظائف اللغة الست إلى سبع من خلال إضافة العنصر النسقي ليصبح هناك وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية.

فحسب رأي الغذامي، إن كل اتصال إنساني يضمر دلالات نسقية تؤثر في كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم، والطريقة التي بها نفسّر، هذه الوظيفة تكون مفيدة، لأنها تركز النظر على الأبعاد النسقية للخطابات، وهكذا توسع من وظيفة النقد وتنقلها إلى آفـاق جديدة[1]. وحتى نفهم الوظيفة النسقية يجب أن نفهم العنصر النسقي، والنسق.

النسق لغويًا: هو ما كان على طريقة نظام واحد في الأشياء، وسميت حـروف العطـف بحروف النسق لأن الشيء إذا عطفت عليه شيئًا بعده جرى مجرًى واحدًا، والنسق ما جاء مـن كلام على نظام واحد، والعرب تقول: لطور الحبل إذا امتد مستويا خذ على هذا النسق أي علـى هذا الطور، وقد روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: ناسقوا بين الحج والعمـرة أي تابعوا وواتروا"[2].

---

[1] إبراهيم، عبد الله: النقد الثقافي ،مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، فصول، 53، 2004م، ص193.
[2] لسان العرب، مادة نسق.

يعد البعض أن النسق هو مجموعة جزئية من اللغة منغلقة انغلاقا لزوميا والانغلاق في الاصطلاح المنطقي أن تكون كل قضية من اللغة ثبت لزومها قضية أو مجموعة من القضايا التي تنتمي إلى النسق، منتمية هي الأخرى إلى النسق(1).

واللغة هنا ما عرفه دي سوسير بأنها نظام من العلاقات التي تعبر عن أفكار معينة(2)، وتعرف أيضا بأنها تشير إلى المفردات، وتهجئتها وبنائها من أجل فهمها من قبل المجتمع، واللغة ترمز إلى نظام الاتصالات(3).

والتحدث عن الوظيفة لا يكون تحديده فقط من خلال طبيعة العلاقة بين مكونات البنية، بل فاعلية هذه المكونات بالنظر إلى نشاطها الذي يمارسه كل عنصر منها داخل المجموعة التي ينتمي إليها. اهتم البنيويون وعلماء اللسانيات بمفهوم الوظيفة، لأهمية هذا المفهوم الذي يعني بالقيمة الاتصالية للغة، وما يمكن أن تشتمل عليه من مستويات نتعرف من خلالها على مختلف الوظائف التي تضطلع بها علاقات هذه اللغة داخل أنظمتها المختلفة(4).

أما اصطلاحا فالنسق لم يذكر فقط عند الغذامي، بل سبقه كمال أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي، حيث وجد كمال أبو ديب أن النسق يطغى في كل نشاط فني وهو نسق ثلاثي، فيعطي احساساً للقارئ بأنه سيعود ليتكرر من جديد و لكنه لا يمضي في تكراره بصورة نهائية، بل يكتمل بعد الحدوث الثالث له، ثم ينحل ليحدث تغييراً في البنية. فهذه الأنساق تجسد الخصائص الأصيلة في بنية الفكر الإنساني(5). واعتبر أبو ديب أن معاينة النسق تكون من خلال

---

(1) عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1988م ص195، (النسق).

(2) انظر: يوسف جابر: البنيوية في النقد العربي المعاصر، ص86.

(3) Julian: Key Concepts in Literary theory, p: 50.

(4) انظر يوسف جابر: البنيوية في النقد العربي المعاصر: ص86.

(5) أبو ديب، كمال. جدلية الخفاء والتجلي. بيروت، لبنان، دار العلم للملايين، ط2. 1981م، ص111.

كونه عملية معقدة ثنائية، أي إنها في جذورها تنبع من تماثل ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم تكرارها عددًا من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفاؤها، من خلال هذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية حسب رأي أبو ديب، وعملية التكرار هي عملية نهائية[1] واعتبر أن إكتمال النسق وانحلاله شرط أساسي لفاعليته[2].

في حين اعتبر نادر كاظم أن النسق الذي أعطاه صفة الثقافي (النسق الثقافي) خطير في كونه مضمرًا وكامنًا، حيث يمارس تأثيره دون رقيب، وعندما يأتي النقد لكشف هذه الأنساق فهو يحرك ذهنيًا وبشريًا كان مطمئنًا، ومن ثم راضيًا عن نفسه[3].

عرّف الغذامي النسق في كتابه "نقد ثقافي أم نقد أدبي" بأنه مضمر وليس في وعي الكاتب[4] أثناء الكتابة، لكن هو في الحقيقة موجود ضمن مخزونه الثقافي وأعرافه وتقاليده.

النسق المضمر

النسق المضمر هو ليس في محيط وعي الكاتب أثناء الكتابة لكنه موجود في لاوعيه، في أعرافه وتقاليده، ويتسرب بطريقة غير ملحوظة إلى باطن النص، ناقضًا منطق النص ذاته ودلالاته الإبداعية الصريح منها والضمني. وهذه بالضبط اللعبة التي تلعبها النصوص عبر حيل الثقافة، فتعمل على تمرير أنساقها عبر المستهلك الإبداعي والحضاري، وهذا يقتضي عملاً مكثفًا في الكشف والتعيين[5].

---

(1) كمال. جدلية الخفاء والتجلي، ص109.

(2) المرجع نفسه، ص109.

(3) كاظم، نادر، تمثيلات الآخر، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص10.

(4) الغذامي، عبد الله، اصطيف، عبد النبي. نقد ثقافي أم نقد أدبي، دمشق، سوريا، دار الفكر، 1425هـ/2004م، ص27.

(5) المشروع الحضاري العربي بين التراث والحداثة، ص128.

عمله: تتسرب في المتلقي المضمرات النسقية من خلال حيلها، وجماهيرية نص ما أو عمل ما هو دليل على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخله وبين النص مما يدفعنا إلى الاستجابة السريعة إلى أي نص يضمر داخله شيئًا خفيًا يتوافق ما هو مخبوء في المتلقي، ويحصل القبول السريع منها لهذا النص الحامل لذاك النسق[1]. يتسرب النسق المضمر بطريقة غير ملحوظة من باطن النص ناقضًا منطق النص ذاته ودلالاته الإبداعيه الصريحة منها والضمنية، وتختلف الدلالة الضمنية عن المضمر النسقي، فالدلالة الضمنية من معطيات النص بوصفه تكوينًا دلاليًا إبداعيًا، وهي في وعي الباحث والمبدع تدخل ضمن إطار الإحساس العام للقارئ، وتخضع لشروط التذوق، أي إنها في محيط الوعي النصوصي العام[2].

"وجود العنصر النسقي هو ما يخلق الوظيفة -النسقية، ومن خلال هذا العنصر تصبح الرسالة مهيأة للتفسير النسقي"[3]، وتبعًا لهذا سيتم توجيه النظر إلى الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا مع بقاء القيم الجمالية والقيم الدلالية. إن العنصر النسقي عنصر مهم، فمن خلال هذا العنصر يتم تحويل الإجراء النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، وهكذا تنظر الباحثة إلى النص بوصفه حادثة ثقافية وليس حادثة أدبية[4].

---

(1) المرجع السابق، ص128.

(2) الكركي، خالد وآخرون. المشروع الحضاري العربي من التراث والحداثة، عمان/الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، 2002م، ص128.

(3) النقد الثقافي، ص 64.

(4) المرجع نفسه، ص65.

2.1.1 أنواع النسق وشروطه

هناك نوعان من النسق، نسق واعٍ، والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنـــواع الخطابـــات، لكن الأدبي يعتبر الأخطر لأنه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله فـــي التكـــوين الثقافي للذات الثقافية للأمة[1].

وقد وضع الغذامي شروطًا لكي يكون النسق مضمرًا[2]:

1. وجود نسقين يحدثان في آن واحد ومعًا وفي نص واحد أو فيما هو في حكم النص الواحد.
2. يكون أحدهما مضمرًا والآخر علنيًا، بحيث يكون المضمر نقيضًا وناسخًا للمعلـــن، ولـــو حدث وصار المضمر غير مناقض للعلني فسيخرج النص عن مجال النقد الثقافي، فمجـــال هذا النقد هو كشف الأنساق المضمرة (الناسخة) للعلني.
3. لا بد من أن يكون النص موضوع الفحص نصًا جماليًا لأن الادعاء يقول إن الثقافة تتوسل بالجمالي لتبرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق.
4. لا بد من أن يكون النص ذا قبول جماهيري ويحظى بمقروئية كبيرة، حتى نستطيع رؤيـــة ما للأنساق من فعل عمومي في الذهن الاجتماعي والثقافي. والنخبويـــة هنـــا غيـــر ذات مدلول؛ لأن النخبوي معزول وغير مؤثر تأثيرًا جماعيًا. والنخبوي غير مستمر، بل هـــو ظرفي. لهذا فالباحث ناقد الخطاب لن يقتصر عمله على نقده الخطاب، بل ســـيقف علـــى آليات الاستقبال والاستهلاك الجماهيري والكشف عن حركة النسق وتغلغلـــه فـــي خلايـــا العقل الثقافي.

---

[1] نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص32.

[2] المرجع السابق، ص33.

حاول الغذامي من خلال هذه العناصر الأربعة أن يحقق مفهوم النسق المضمر الذي جاء تعريفه كالتالي: "هو كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"[1].

يخلق وجود الدلالة النسقية نوعًا ثالثًا من الجمل المعتمدة على العنصر النسقي، ألا وهي الجملة الثقافية، وهذه هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وعملية الكشف عن هذه الجملة الثقافية يكون من خلال العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور الدلالة النسقية التي تتجلى من خلال الجملة الثقافية[2].

تكمن وظيفة النقد الثقافي في نقد الأنساق المطمورة في النصوص أي نقد محمولاتها الثقافية والكشف عن مصادراتها المتخفية فيها، هو نقد يتجه نحو متابعة عملية الاستهلاك الثقافي" وكيف يتم تلقي الثقافة ومتابعة حيَلها وخدعها[3].

هذا ماله صلة بالعنصر النسقي والوظيفة النسقية. أما السنن التي ذكرها رومان ياكبسون فالمقصود بها الشيفرة، فعبر آرثر أيزابرجر عنها الشيفرة (Code)[4]. وحللها آرثر أيزابرجر أنها أنظمة لتفسير أنواع عديدة من الاتصالات التي لا يكون من الواضح فيها المعاني، وتستخدم هذه الشفرات في عالم التجسس، فغالبًا ما يتم تشفير الرسائل حتى إذا ما ضبطت لا يمكن فهمها[5].

---

(1) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33.

(2) المرجع السابق، 28.

(3) عبد الله، إبراهيم. النقد الثقافي، مطارحات في النظرية والتطبيق، فصول، 63، ص195.

(4) تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص131.

(5) المرجع السابق، ص131.

تلتقي الثقافة مع الشفرات، من حيث أن الثقافة تحمل رسائل ولكننا لا نعـرف الـشفرات التي تمكننا من إيجاد المعاني في هذه الرسائل ولا نهتم بها، وإذا اهتممنا بها فنعمل على تفسيرها بطريقة خاطئة، كما نميل أيضا إلى التغاضي عن الشفرات التي تعلمناها لأنها تبدو لنـا طبيعيـة ولا ندرك أنه إذا ما وجدنا المعنى في الأشياء فعندها نقوم بفك شيفرتها[1].

اقترح علماء الإشارات/العلامات أن هناك شفرات ثقافية في كل مجتمع وهي تركيبـات خفية أي أننا لا ندركها أو لا نهتم بها لكنها تشكل سلوكنا، وهذه الشفرات تتناول الأحكام الجمالية والمعتقدات الأخلاقية، ونحن بحاجة إلى الشفرات لأننا نحتاج إلى التوافق في حياتنا[2]. وتتنـوع الشفرات، فهناك العالمية والمحلية[3]. واعتبر آرثر آيزابرجر عمل النقاد الثقافيين فـك شـفرات النصوص لأنواع عديدة في نطاقات وسياقات مختلفة: الكلمات والصور والأغراض والأعمـال الأدبية، وشبه الأدبية، والطقوس الإجتماعية، وإعداد الطعام ، والتنـشئة الإجتماعيـة للأطفـال ومجالات أخرى عديدة[4].

عودة إلى آراء رومان ياكبسون، فعندما تحدث عن الوظيفة الشعرية للنص الأدبي، قـال إن هذه الوظيفة تتحقق عندما تركز الرسالة على نفسها أدبيًا، لكن هـذه ليـست هـي الوظيفـة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط الوظيفة المهيمنة والمحدّدة[5]. أما الأثر عند الغذامي هو للتـدليل على ما يحدثه النص في ذهن المتلقي، وتعددت التسميات لذلك فهناك الأدبية عنـد الـشكلانيين الروس (poetique)، و الشاعرية عند رومان ياكبـسون (R.jakobson)[6]. وأخـذ الغـذامي

---

(1) المرجع السابق، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص132.

(3) المرجع نفسه، ص132.

(4) المرجع نفسه ، ص133.

(5) قضايا الشعرية، ص27.

(6) البنيوية في النقد العربي المعاصر، ص144.

"الشاعرية" لتكون مصطلحاً جامعاً يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الغربي. ويتمثل فيما يشمل مصطلحي (الأدبية والأسلوبية) [1].

ميَّز شكري الماضي النص عن الأثر الأدبي، حيث اعتبر أن النص هو نسيج من العلامات (signs) في حين اعتبر أن الأثر الأدبي ينحصر في المدلول، وقد ميز نوعين من الدلالة: ظاهرة ← وعندها يكون الأثر موضوعًا لعلم يهتم بالمعنى الحرفي كفقه اللغة؛ مضمرة ← وحينئذ ينبغي التنقيب عنه ويصبح الأثر موضوعًا لتأويل[2].

استخدم الغذامي مصطلح الأثر في كتابه الخطيئة والتكفير، وتحدث عن كيفية نشوء الشاعرية (الأثر) في النص الأدبي، وذلك نتيجة عملية اختيار يمارسها المبدع بطريقة مخالفة للقواعد اللغوية المتعارف عليها، فتعمل على خلق انزياح في لغة النص أساس الشاعرية وهي ذاتها الوظيفة الجمالية التي أكد عليها جاكبسون عندما صنَّف وظائف اللغة[3].

واعتبر يوسف جابر، أن مفهوم الأثر يتقاطع مع مفهوم الانزياح، فالأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها قراء الأدب[4].

هذا ما له صلة بعناصر الرسالة الأدبية، حاولت أن أفصل فيها من أجل التأكيد على هذه العناصر وأهميتها، أما بالنسبة لعلمية الانزياح التي ستصيب باقي العناصر، فهناك المجاز، فقد اعتبر الغذامي أن القيمة الحقيقية للمجاز من خلال القيمة الثقافية، فمن خلال هذا التعبير يتغير المفهوم للمجاز البلاغي إلى المجاز الكلي، والهدف من هذا التغيير أن الناقد الثقافي يسعى إلى

---

(1) الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ،مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، جدة/السعودية، النادي الأدبي الثقافي، 1405هـ/1985م، ص 21-22.

(2) نظرية الأدب، ص195.

(3) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ،مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، ص22-23.

(4) البنيوية في النقد العربي المعاصر، ص148.

كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، فمن خلالها تمرر الأنساق الثقافيسة دون وعسي حتسى لنصاب أحيانا بالعمى الثقافي[1]. إن اهتمام الناقد الثقافي لن يكون باللفظة المفردة، بل الجملة ثسم إلى الخطاب ونقل المجاز إلى مجاز كلي، هذا يسهم في إثراء الوظائف المجازية داخل الخطاب، فالازدواج الدلالي ذو طبيعة كلية لا يقتصر على اللفظة المفردة والجملة، فالخطاب ينطوي على بعدين:

- حاضر في الفعل اللغوي يتجلى عبر جماليته؛
- مضمر يتخفى متحكما بالعلاقة بين منتج الخطاب والأمثال التعبيرية التي تكون عناصسر ذلك الخطاب.

لهذا فتوسيع مفهوم المجاز يهدف إلى تعميق كفاءة المجاز الجزئية لتكون كلية شاملة لكل الأبعاد النسقية للخطاب[2].

لاحظ الغذامي أن التورية كغيرها من العناصر السابقة تعاني من أفسق ضسيق، وقيسود ضيقة، لهذا يجب نقل التورية من وظيفتها البلاغية المباشرة إلى وظيفتها الثقافية.

والتورية من وَرِيَ وهي ما خفي، أما اصطلاحا، فالتورية لها معنيان: أحسدهما قريسب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد. وعملية كشفه هي عملية بلاغية لكن عند تحويل التورية إلى تورية ثقافية فعندها تصبح التورية وسيلة جبارة للكشف عن حال الخطاب وبهذا تتحول الوظيفسة البلاغية الجمالية إلى وظيفة ثقافية[3].

---

(1) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص29.

(2) عبد الله إبراهيم: النقد الثقافي مطارحات في النظرية والتطبيق، فصول، 63، 2004، ص194.

(3) الغذامي: النقد الثقافي، ص64.

أما بالنسبة للدلالة والجملة النوعية، فقد تم ذكرهما آنفا أما فيما يتعلق بالعنصر الأخير المؤلف المزدوج، والمقصود بالمؤلف المزدوج هو الثقافة من خلال أن هناك مؤلف فرد، له خصوصية مؤلف آخر ذي كيان رمزي(1).

تعمل الثقافة على غرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، لكن تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص ستجد نسقًا كامنًا وفاعلاً ليس في وعي صاحب النص ولكنه نسق له وجود حقيقي وإن كان مضمرًا. فالثقافة تشارك كمؤلف مؤثر إلا أنها تبدع نسقًا مضمرًا يمكن كشفه من خلال النقد الثقافي وأدواته وآلياته(2).

أراد الغذامي أن يوسع من وظائف الوسائل النقدية لتستوعب مهمتها الجديدة، لهذا فالنقد الثقافي لن يكون إلغاءً منهجيًا للنقد الأدبي، بل إنه يعتمد اعتمادًا جوهريًا على المنجز الإجرائي للنقد الأدبي، وتبعًا لهذا فاستخدام الأداة النقدية في مجال الثقافة لم يكن مجرد تسمية، بل كانت محاولة لتوظيف الأداة النقدية توظيفًا يحولها من كونها الأدبي إلى كون ثقافي.

عبر هذه التغييرات يحق للناقد الثقافي أن يعتبر الأداة النقدية المقترحة لمشروع النقد الثقافي من ناحية المنهج والنظرية، أداة تحمل إمكانية بحيثة تؤهلها لطرح أسئلة مختلفة والخروج بنتائج مختلفة، فإذا نجحت الأداة في تحقيق ذلك، فهو مؤشر على إمكانية نجاح المشروع.

تعامل النقد الأدبي مع الأسئلة الجمالية للنص، فارتبط الإبداع بشروط المؤسسة الأدبية، فتحولت الأدبية إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، وتم تصنيف الذوق والتحكم في الاستقبال،

---

(1) المرجع السابق، ص64.

(2) نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص34.

ومن ثم الإنتاج، لهذا تم إبعاد خطابات كثيرة لا تحصى، فصار المهمش أكبر بكثير من المؤسساتي مع تقنين صارم لما هو جمالي مما أدى إلى الفصل الطبقي بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية وبين ما هو مستهلك جماهيريًا، وصار الجمالي نخبويًا ومعزولاً، وجرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد النخبوي والمتعالي فلم تعبأ بحركة الأنساق وبالتالي عدم التفات المؤسسة النقدية للأنساق[1].

لهذا كان لا بد للنقد الثقافي من أن يتحرك في أربعة مجالات يتميز بها عن النقد الأدبي، فالنص حامل للنسق، وبهذا نستطيع أن نكشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها[2] هذه المجالات هي[3]:

1. سؤال النسق بديلا عن سؤال النص؛
2. سؤال المضمر بديلا عن سؤال الدال؛
3. سؤال المستهلك الجماهيري بديلا عن سؤال النخبة المبدعة؛
4. حركة التأثير الفعلية.

لم يلتفت النقد الأدبي إلى هذه الأسئلة، وهذا طبيعي، فالأدبي يسعى إلى الجماليات أولاً وأخيرًا. أما النقد الثقافي فموقفه محدد من الخطاب، فالخطاب عنده نسق يحدد قواعد إنتاج النصوص الخاصة به، لهذا هو يتميز بأمرين[4]:

أ. **الهيمنة:(Hegemony)** أي مجموعة القواعد والمعايير التي يخضع موضوعه لها سواء عبر عملية إنتاجه أو تلقيه.

---

[1] **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، ص36.
[2] المرجع السابق، ص36.
[3] **المرجع نفسه**، ص36.
[4] قنصوة، صلاح. النقد الثقافي، فصول 63، 2004م، ص110.

ب. **الاستبعاد:(Exile)** بمعنى التمييز بين المنتجات الخطابية الخاصة بالخطاب الـذي يتخـذه موضوعًا وبين غيرها أي أنه يستبعد غيرها التي لا تدخل ضمن الدائرة بوصفه عمومًـا لا ينتمي لمجال صلاحية عمل الخطاب.

لهذا فقد اعتبر آرثر أيزابرجر أن الهدف من صناعة الثقافة هو التلاعب بوعي الجماهير كي يبقوا على المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية الحالية، وهذا يخدم أولئـك الـذين يمتلكون الثروة الضخمة، ويسيطرون على المؤسسات المهيمنـة الموجـودة فـي المجتمعـات الرأسمالية[1].

[1] النقد الثقافي' تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية'، ص86.

2.1 المعلقات

يعد مصطلح المعلقات من أقدم المصطلحات التي عرفها تاريخ الأدب العربي، والمعلقات في الأصل اللغوي من عَلِقَ معلّق[1]: وهي تدل على أقدم القصائد الجاهلية التي قيلت من قبل فحول الشعر العربي في فترة العصر الجاهلي، وقد عُرفت عند الناس بأسماء منها المعلقات، والمعلقات السبع، والمذهبات، المسمطات.

واشتهرت هذه القصائد الجاهلية لزعم الرواة أن العرب اختارتها من بين سائر الشعر الجاهلي، فكتبتها بماء الذهب على القباطي[2] -وهي ثياب من كتان منسوبة إلى القبط-، لهذا سميت بالمذهبات ثم علقتها على الكعبة إعجابًا بها، وإشادة بذكرها، وقد بقي بعضها إلى يوم الفتح، وذهب بعضها بالحريق الذي أصاب الكعبة قبل الإسلام[3].

وأصحاب السبع التي تسمى المسمطات هم: امرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والنابغة، ولبيد بن أبي ربيعة، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بين العبد، والأعشى. ونلاحظ هنا أن عنترة العبسي والحارث بن حلزة قد أُسقطا[4].

وأُطلق كذلك عليها اسم السبع الطوال لكون هذه القصائد الجاهليات طويلة؛ فهي أطول ما ورد في الشعر الجاهلي من قصائد[5].

وأطلق أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس ت(338) عنوان شرح التسع الطوال الجاهلية على المعلقات السبع، حيث ذكر أن حمادًا ت(185) هو من قام بجمعها يقول: "إن حمادًا هو

---

(1) لسان العرب، مادة علق.

(2) المنجد، مادة قبط.

(3) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 506/9.

(4) القيرواني، ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. القاهرة/مصر، ط3، ج1، 1963، ص96.

(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 507/9.

الذي جمع السبع الطوال ولم يثبت ما ذكره من الناس أنها كان معلقة على الكعبة، وأطلق هذه التسمية على شرحه[1].

وافق الزوزني ت(486) شارح المعلقات على ما ذكره ابن عبد ربه في العقد الفريد على عدد المعلقات وأصحابها[2]. وعرفت أيضا بالقصائد السبع، وبالقصائد السبع الطوال وبالقصائد[3].

وعند أبي زيد القرشي في جمهرة أشعار العرب تجد أنه جعل هذه القصائد في الطبقة الأولى، وجعل عدد أصحابها سبعة، وأطلق عليهم أصحاب السموط وهم: امرؤ القيس، وزهير، والنابغة، والأعشى، ولبيد، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد[4].

وفي كتاب أبي جعفر أحمد بن محمد النحاس يجد القارئ أنه قد أطلق عليها القصائد التسع المشهورات، إذ اعتبر النحاس أن أصحاب المعلقات هم: امرؤ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير، لبيد، وعنترة، والحارث بن حلزة، والنابغة، والأعشى[5]، وأضاف الخطيب التبريزي إلى القصائد المذكورة قصيدة عبيد بن الأبرص:

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالقُطَبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ

خضعت المعلقات لكثير من الشروحات، الأنباري ت(327) فأطلق عليها شرح القصائد التسع الطوال الجاهليات. وعند أبي جعفر النحاس ت(338) شرحها باسم شرح القصائد التسع

(1) المصدر السابق، 507/9.

(2) طبانة، بدوي. معلقات العرب، بيروت/لبنان، دار الثقافة، ط3. 1974م، ص11.

(3) الأنباري، أبو بكر. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة/مصر، دار المعارف، ط2، (د.ت). ص9.

(4) القرشي، أبو زيد. جمهرة أشعار العرب. تحقيق محمد علي الهاشمي، دمشق/سوريا، دار القلم، ط2. 43/1.

(5) شرح القصائد التسع المشهورات، ص49-50.

المشهورات. وهناك شرح المعلقات السبع للزوزني ت(486). وأما عند الخطيب التبريزي ت(502) فقد شرحها باسم القصائد العشر.

1.2.1 المعلقات والأنساق الثقافية

خضعت المعلقات العشر لكثير من الدراسات، واختلفت الغايات البحثية فيها، فهناك المستوى التركيبي للنص، وتحليل دلالاته وتراكيبه، ومنها قراءة النص قراءة تاريخية مثل "دراسة المعلقات سيرة وتاريخاً "لنجيب محمد البهبيتي 1982، ودراسة مفيد قميحة بعنوان" شرح المعلقات السبع" شرح ودراسة وتحليل عام 1988. أو نحوية صرفية مثل دراسة زين كامل الخويسكي بعنوان "الزوائد في الصيغ في اللغة العربية" دراسة تطبيقية على المعلقات العشر وسورة البقرة عام 1983. ودراسة محمد علي الدرة بعنوان "فتح الكبيرالمتعال"، إعراب المعلقات العشر"عام 1986. ودراسة حسن أحمد المنيص بعنوان "البدل في المعلقات العشر" عام 2002. أما على المستوى العروضي فهناك المستوى العروضي مثل دراسة عبد المنعم أحمد تكريتي بعنوان"قراءة عروضية في المعلقات العشر"عام 1986. ومن المستوى التركيبي البنيوي للنص فهناك دراسة كمال أبو ديب "الرؤى المقنعة"عام 1986. ومن الدراسات أيضاً قراءة موسى ربابعة "قراءة النص الشعري "2002. ودراسة يوسف عليمات "جماليات التحليل الثقافي" عام 2004.

ودراستي المعلقات العشر محاولة قراءتها قراءة ثقافية؛ لأحاول فهم وكشف مضمراتها النسقية، ومن ثم تأويل شيفرات هذه المضمرات، بوصفها واقعة جمالية ثقافية يتعانق فيها الواقعي مع المتخيل، وتندغم فيها الذات الإنسانية مع واقعها الاجتماعي وتجربتها الثقافية.

إن الشاعر الجاهلي يستمد المادة الفنية وصورها الشعرية من خلال ثقافة التفاعل مع مجتمعه. لهذا وبعد قراءة المعلقات، وتحديد بعض الأنساق البارزة، ارتأيت أن أقسمها إلى أجزاء حسب الأنساق الأكثر ظهوراً و التي تعبر عن ثقافة عصر هو العصر الجاهلي.

3.1 مرجعيات الثقافة العربية

1.3.1 العصر الجاهلي

إذا أرادت الباحثة التحدث عن الحياة الثقافية العربية في المجتمع الجاهلي، فعليها أن تحدد العصر الجاهلي، فقد يظن البعض أن فترة العصر الجاهلي تمتد إلى فترة ما قبل الإسلام كلها، لكن عند ذكر الشعر في العصر الجاهلي، فعندها نقف عند قول الجاحظ: "فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله بالإسلام خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام"[1].

حدّد بعض الدارسين أن الأدب الذي وصلنا والذي يمكن اعتماده لرواية حياة العرب، ومعرفة ثقافتهم وشؤونهم إنما يحدد بالفترة الجاهلية الثانية الممتدة من السنة 450-622م ومركزها القسم الشماليّ من جزيرة العرب[2].

عند التمعن بلفظة الجاهلية نجد أنها من المصدر الثلاثي جَهل وتعني الحال الذي كانت عليها العرب قبل الإسلام من الجهل بالله ورسوله وشرائع الدين والمفاخرة بالأنساب والكبر

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، بيروت/لبنان، المجمع العلمي العرب الإسلامي، ط3، ج1، 1388هـ/1969م، ص74.

[2] غريب، جورج. "الجاهلية" أدب وفن وتأريخ، بيروت/لبنان، ط3، 1978م، ص49.

والتكبر وغير ذلك، وتقابل هذه الكلمة "الإسلام" التي تعني إطاعة الله ﷻ والعلم بوجوده وبرسوله وما يطوي تحته من خلق كريم[1].

ويعتبر بعض الدارسين أن لفظة "الجاهلية" هي وصف لحياة العرب في عهد ما قبل الإسلام، فقد وصفت أنها حياة أنفة وحمية ومفاخرة وسفه، وأن كلمة "الجاهلية" هو زمن الجهل، لأن الإسلام زمن النور والمعرفة[2]. وقد تكون "الجاهلية" هي جزء من الحالة الخُلُقية التي جبلت عليها نفوس العرب من الغلو في تقدير الأمور، والإسراف، وسرعة الغضب، وقد ورد هذا المعنى في معلقة عمرو بن كلثوم حيث يقول:

ألا لا يَجْهَلَنْ أحَدٌ عَلَيْنَا   فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجاهِلِينا[3]

2.3.1 الحياة الجاهلية

1.2.3.1 المجتمع العربي الجاهلي

ينقسم المجتمع العربي إلى بدو وحضر، أهل وبر وأهل مدر، وهذا الحال يتساوى فيه عرب الشمال وعرب الجنوب وعرب جميع أنحاء جزيرة العرب[4]. أما الحضر فهم العرب المستقرون، وسموا بأهل المدر، لأن بيوتهم من قطع الطين واليابس، أما أهل البادية، فهم أهل الوبر؛ لأن لهم أخبية الوبر[5].

---

(1) لسان العرب، مادة جهل.

(2) جبوري، يحيى. الجاهلية مقدمة في الحياة العربية. بغداد/العراق، المعارف، 1388هـ/1968م، ص26.

(3) النحاس، أبو جعفر. شرح القصائد التسع المشهورات، تحقيق أحمد خطاب، بغداد/العراق، دار الحرية للطباعة، 1973م، ص679.

(4) علي، جواد. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت/لبنان، دار العلم للملايين، ج4، ط2، 1977م، ص271.

(5) المرجع السابق، ص272.

كان لطبيعة الجزيرة العربية الأثر الكبير في حياة العرب، فمن خلال البيئة الطبيعية نستطيع أن نميّز طبيعة الاختلاف في الحياة والظروف، لكن من المعروف لدى الجميع أن طبيعة الجزيرة العربية يغلب عليها الجفاف بشكل عام مما أدى إلى غلبة البداوة على الاستقرار، وهذا بالتالي، أثّر بحياتهم السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، وهذه المنظومات هي جزء من ثقافتهم[1]. فنجد أن الحجاز وتهامة ونجد واليمن كلها تتميز بالحر الشديد والأرض الفقيرة المجدبة باستثناء الطائف ويثرب وخيبر وبعض الواحات[2].

أما في القسم الشمالي من جزيرة العرب، فقد فرضت البيئة الاجتماعية فيها نوعا من عدم الاستقرار للبدو، فقد ظلوا يتتبعون منابت الغيث، ولطالما حملتهم ضرورات الحياة على الغَزو والسلب والنهب، أما نظامهم فقد كان قبليًا[3].

2.2.3.1 البيئة الاجتماعية

القبيلة

اعتبرت القبيلة عماد الحياة في البادية، فمن خلالها يحتمي الأعرابي في الدفاع عن نفسه وماله، حيثُ لا شُرَط تؤدب المعتدي، ولا سجون يسجن فيها الخارجون على نظام المجتمع، وكل ما هناك "عَصبية" تأخذ بالحق و"أعراف" يجب أن تطاع[4].

لا يوجد نظام موحد بين القبائل، بل كل قبيلة هي وحدة اجتماعية وسياسية مستقلة[5]. ولكل قبيلة سيد ينضوي تحت إمرته الأفراد، ويعودون إليه في الملمات، فالعربي لا يطيق

---

(1) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 271/4.

(2) "الجاهلية" أدب وفن وتأريخ، ص49.

(3) المرجع السابق: ص51.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 313/4.

(5) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية ، ص43.

سيطرة الغريب عليه[1]. ويتميز رئيس أو شيخ القبيلة بصفات، فيكون من ذوي السن، والخبرة والحكمة وسداد الرأي، وبعد النظر، والثروة والشجاعة والكرم، وطلاقة اللسان بحيث يحوز على رضا القبيلة وإعجابها، وينال رضاها واحترامها، فالقبيلة ترتضي لها رئيسًا أو شيخًا تتوافر فيه صفات الرجولة والبطولة والنجدة[2].

هناك عدد من المهام تقع على كاهل رئيس القبيلة منها: قيادة القبيلة، وتقسيم الغنائم، واستقبال الوفود، والقيام بواجب الضيافة، وإعانة المحتاج، وفك أسرى قبيلته، ويتحمل رئيس القبيلة القسط الأكبر من جرائر القبيلة، وما تدفعه من ديات[3].

القبيلة مكونة في العصر الجاهلي من ثلاث طبقات: أ. أبناؤها تجمعهم رابطة الدم والنسب وهم عمادها وقوامها، وقد أطلق عليهم اسم الصرحاء، والمقصود بالصرحاء هم الذي يجري في عروقهم دم القبيلة الأصيل، وهم الأفراد الصريحون الذي يقع عليهم العبء الأكبر في خدمة القبيلة وطبقتهم مبنية على نقاوة الدم لا على مبدأ الثروة[4].

تقوم الرابطة في هذه الطبقة على النسب، والنسب عندهم بمثابة القومية، ورمز المجتمع السياسي عندهم، والقبيلة هي الحكومة التي عرفها الأعرابي، وما تقرره القبيلة من قرارات يجب عليه إطاعتها، والخضوع لها وتنفيذها[5]. ويقع على كاهل هذه الطبقة واجبات فرضتها القبيلة[6].

1. أن يكون سريع النجدة، مكلفًا بنصرة أخيه.
2. حماية أفراد القبيلة.

---

(1) الجاهلية "أدب وفن وتأريخ"، ص63.
(2) الجاهلية مقدمة في الحياة العربية ، ص44.
(3) المرجع السابق: ص45.
(4) خريسات، محمد. العصبية القبلية في صدر الإسلام، إربد/الأردن، مؤسسة حمادة للدارسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2005م، ص24.
(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 314/4..
(6) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص41-42.

3. حماية العرض، فالعرض والشرف لا يقدران بثمن عندهم.

4. أخذ الثأر، مع أنه عمل مشترك بين أفراد القبيلة جميعها. إلا أن طبقة الصرحاء يقع عليها المسؤولية الأولى في أخذ الثأر سواء كان بالسيف أم بأن يدفع عنها كل ما يمس شرفها بالقول أو بالفعل[1].

تأتي بعد ذلك ب. طبقة العبيد وهم الرقيق المجلوبون من البلاد الأجنبية وخاصة الحبشة، وكثرتهم مدعاة للفخر والعزة والمنعة.

ج. الموالي وهم عتقاؤها ويندرج تحت هذه الفئة الخلعاء الذين خلعتهم قبائلهم، ونفتهم عنها لكثرة جرائرهم وجناياتهم[2].

لقد عُرِف عن أفراد القبيلة أنهم متضامنون متماسكون، وقد جاءت قوة هذا التضامن من خلال حرصهم على الشرف وصفاء النسب ونقائه، فعند الرجوع إلى لسان العرب نجد أن القبيلة من الناس بنو أبٍ واحد[3]، يجمعهم النسب الذي يربط أبناءها بنسب واحد، وبدم واحد، وبصلب جدٍّ أعلى، من صلبه انحدر أفراد القبيلة في اعتقادهم؛ لهذا السبب، فالنسب قومية، ورمز المجتمع السياسي في البادية[4]. لهذا لم يكن غريبا أن يأتي شاعر مثل عمرو بن كلثوم مصرحًا بصراحة نسبه وصفائه فيقول:

وَرِثْنا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ	*أَباحَ لَنا حُصونَ المَجْدِ حِينا*
وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُ	*زُهَيْرًا نِعْمَ ذُخْرُ الذّاخِرينا*
وَعَتّابًا وَكُلْثومًا جَميعًا	*بِهِمْ نِلْنا تُراثَ الأَكْرَمينا*
وَذا البُرَةِ الذي حُدِّثْتَ عَنْهُ	*بِهِ نُحْمى وَنَحْمي المُلْجَئينا*

---

[1] العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص41-42.

[2] ضيف، شوقي. العصر الجاهلي، القاهرة/ مصر، دار المعارف، ط3، ص67.

[3] لسان العرب، مادة قبل.

[4] المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 314/4.

وَمِنّا قَبْلَهُ السّاعي كُلَيْبٌ ... فَأيُّ المَجْدِ إلّا قَدْ وَلِينا[1]

وكلما كانت القبيلة متبدية في القفر، موغلة بعيدة عن الأمم الأعجمية المجاورة للجزيرة العربية تعتمد في معاشها على إبلها وغزوها، استطاعت الحفاظ على نسبها من الاختلاط[2].

لهذا فقد اعتبر الطعن في الأنساب، والتشكيك في صراحتها من أسوأ المثالب التي تنال من نفس الإنسان العربي لما فيها زراية بأصله وشرف قومه[3].

ويعتمد حجم القبيلة على عدد البيوت التي تضمها وعلى الموسم، ففي موسم الربيع تضطر أحياء القبيلة إلى الانتشار، والابتعاد لتتمكن الإبل من الرعي، فتتجمع على شكل مستوطنات، فيكون عدد البيوت في كل مستوطنة ما بين الخمسين والمائة والخمسين بيتًا، في حين نرى في المواسم الأخرى حيث احتباس الأمطار وجفاف الأرض، مما يؤدي إلى رجوع القبيلة إلى التكتلات والتجمع فتصبح كل مجموعة حوالي خمسمائة بيت[4].

هذه الحركة الدائبة والمستمرة، والسعي الدائب وراء الرعي والماء لا يعني النأي بعيدًا عن أرضها، فأغلب القبائل في العصر الجاهلي كان لها أماكن معروفة ومواضع تختص بها دون غيرها، ونستطيع تبيان ذلك من خلال ذكر المواضع في مقدمة القصيدة عند الشعراء الجاهليين عمومًا.

---

(1) النحاس، أبو جعفر، شرح التسع المشهورات، 2/654-656. ويقال إن علقمة هو الذي أنزل بني تغلب الجزيرة. المهلهل هو جد عمرو بن كلثوم من قبل أمه وزهير جده من قبل أبيه. المقصود بتراث أي من ورثت. ذو البرة: كعب بن زهير (يفخر به) وقيل ذو البرة لأنه كان على أنفه شعر خشن ويشبه بالبرة، والبرة الحلقة التي تجعل في أنف البعير. كليب سيد بني تغلب.

(2) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص23.

(3) المرجع السباق، ص23.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 4/313.

3.3.1 النزعة العصبية

والمقصود بالنزعة العصبية هي تمسك العربي بنسب قبيلته تمسكًا شديدًا وخضوعه التام لشريعة القبيلة(1).

وعند الرجوع إلى أصل كلمة عصبية، أجدها تندرج تحت الجذر الثلاثي عصب وتعطي معاني عديدة منها(2).

العَصْبُ: الطيُّ الشديد. وعَصَبَ الشيء يعصبه عصبًا: طواه ولواه وقيل شدّه.

والعصاب والعصابة: ما عُصِبَ به، عَصَبَ رأسه: شدّه وقيل عَصَبَ الشجرة يعصبها عَصْبًا: ضمَّ ما تفرق منها بحبل ثم ضبطها ليسقط ورقه. أما عصبية الرجل: فهم بنوه وقرابته لأبيه. أما ابن خلدون فقد ذكر أن العصبية إنما تكون من الالتحام بالنسب وبها يكون التعاضد والتناحر، وعصبة الرجل أولياؤه الذكور من ورثته، وسمُّوا عَصَبة لأنهم عَصَبوا بسببه أي استكفوا(3).

من هذه التصنيفات المتعددة للعصبية نستطيع أن نتبين كيف تعمل العصبية في القبيلة، فيشدون أزر بعضهم البعض. فالقبيلة كما ذكرت سابقا مجموعة من الأفراد اعتقدوا أنهم انحدروا من أب واحد، لهذا كانت القبيلة مجتمعًا قائمًا بذاته فخلق هذا عصبية. والنسب جرثومة العصبية وأساسها، لهذا يحرص العربي على نسبه. فوحدة الدم التي تربط أفراد القبيلة جميعًا تعطي الواحد منهم إحساسًا بأنه عضو لا يتجزأ من جسد كامل هو القبيلة. يتناصر أفرادها ويتعاضدون مع بعضهم البعض، فيفرحون لفرح بعضهم، ويحزنون لحزن بعضهم. وإذا أغير على القبيلة

---

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص51.

(2) لسان العرب، مادة عصب.

(3) العجم، رفيق، موسوعة مصطلحات ابن خلدون والشريف علي محمد الجرجانين بيروت/لبنان، مكتبة لبنان، 1994م، مادة عصب.

هبَّ أفرادها للدفاع عنها، وإذا اعتديَ على فرد منها انطلق العربي إلى الثأر من القبيلة المعتدية، إضافة إلى انقياده لسيدها، وخضوعه لما تمليه عليه نظمها وأعرافها[1].

فرضت العصبية القبلية على القبائل ألاّ تعيش بمعزل عن بعضها البعض، إضافة إلى أن الظروف الاقتصادية، والبيئة القاسية قد أوجدا وفرضا نوعًا من العلاقات بين القبائل سواء أكان علاقات حلف أم جوار بدلاً من سل السيوف[2]، والقبائل المتقاربة في النسب هي القبائل المتحالفة، وبانقضاء الغرض ينفض الحلف، وهذا يؤدي إلى نشوب حروب الأنساب المختلفة، فقد تكون بسبب الماء والمرعى أو الإغارة على الإبل والسعي لطلب الثأر، وهو أكثر الأسباب اشتعالاً للحرب والقتال[3].

وأسباب وقوع الحرب كثيرة، فهناك العلاقات الشخصية بين سادات القبائل من زواج وطلاق ومن حسد وتنافس، ومن كلمة نابية قد تثير حربا بين قلبي شخصين متنافرين، وقد يكون عمل سفيهٍ جاهل، فيثير عصبية قومه وغيره من الأسباب[4].

من هذه الأسباب تنشأ الحروب والغزوات، التي سميت بأيام العرب[5]، منها حرب البسوس، التي قامت بين قبيلتي بكر وتغلب، وهما قبيلتان تنحدران من جد واحد هو وائل، وقد دامت الحرب أربعين عامًا[6]. كذلك هناك حرب داحس والغبراء التي وقعت بين عبس وذبيان،

---

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص51.

(2) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص68.

(3) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص24-29.

(4) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 334/5.

(5) المرجع السابق، 335/5.

(6) الأصفهاني، أبو الفرج. الأغاني، تحقيق إحسان عباس وآخرون، بيروت/لبنان، دار صادر، 2002م، 24/5.

وذبيان، وحرب الهباءة عند عبس وذبيان، أما يوم ذي قار فقد كان بين العرب والفرس وانتصر فيه العرب، وقد كان أول انتصار لهم على العجم[1].

لا ينسى العربي بطبعه هزيمة ذاقها، ولا خسارة نزلت به، لهذا فإن كثيراً من الحروب تعود في ظاهرها لسبب سخيف، لكن في جوهرها تكون وليدة حقد راسب في الصدور منذ زمن[2]، فعند قراءة الأبيات الشعرية التالية للشاعر زفر بن الحارث الكلابي نستطيع ملاحظة تعبير الشاعر عن بقاء الضغينة، ونمو الحقد وإن طال عليهما الزمان:

لَعَمْري لَقَدْ أبْقَتْ وَقيعَةُ راهِطٍ ... لِمَرْوانَ صَدْعًا بَيْنَنا مُتَنائِيا

وَقَدْ يَنْبُتُ المَرْعى عَلى دِمَنِ الثَّرى ... وَتَبْقى حَزازاتُ النُّفوسِ كَما هِيا[3]

عُرِف أنّ العرب لا ترضى بالضيم والذل والهوان، لهذا اعتادت على القتل والقتال، وألفت الغزو، حتى ذهبت من نفوس أفرادها غريزة الخوف، وغلبت عليهم الحرية الشخصية، فصارت عندهم الحرب تهيج لأتفه الأسباب فما أن تخبو حتى تشتعل من جديد، وتظل ملتهبة أعوامًا طوالاً[4]. لقد عرف عن العرب أن أنفتهم من الذل والهوان، ورفضهم لذلك قد يصل بهم إلى ركوب المخاطر، فها هو عمرو بن كلثوم قد أطاح برأس الملك عمرو بن هند أنفة من أن تذل أمه[5].

أثرت أيام العرب في الأدب، بما تثير من شعور فتهيج العاطفة وتحث الفكر، وما كانت مشاركة الخطباء والشعراء في الحروب إلا لهدف التعبير عن البطولة الخارقة لأصحابها وإذكاء حمية الفوارس وإلهاب شجاعتهم، إضافة إلى ندب صرعى الحرب بقصائد ملتهبة تحرض على

---

[1] أدب العرب في عصر الجاهلية، ص226.

[2] المرجع السابق، ص223.

[3] البحتري، أبو عبادة. الحماسة، تحقيق كمال مصطفى، القاهرة/مصر، المطبعة الرحمانية، 1929م، ص17.

[4] أدب العرب في عصر الجاهلية، ص223.

[5] الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص68.

الثأر والانتقام. وبالمقابل كانت هناك قصائد القبائل المتصارعة تطلب الجنوح إلى الصلح وتنفر الناس من الحروب وويلاتها المدمرة. نورد من ذلك أبياتًا للشاعر عبد العُزّى بن مالك الطائي:

إذا ما طَلَبْنا تَبْلَنا عِنْدَ مَعْشَرٍ ... أبَيْنا حلابَ الدَّرِّ أوْ نَشْرَبَ الدَّما
لِيَعْلَمَ أقْوامٌ مَضاضَةَ وِتْرِنا ... وَنَتْبَعُ ذاتَ اللوْمِ مَنْ كانَ ألْوَما
وَعَمْدًا قَتَلْنا بَعْدَما عَرَضوا لَنا ... مَقاريمَهُم شُعْثًا وَألْفًا مُزَنَّما[1]

نتبين من الأبيات كيف يتم التحريض على القتل بالثأر وترك قبول الديّة. وقد بلغ من كلفهم بالثأر أنهم كانوا يتجانفون النساء والخمر والطيب؛ لأنها ضرب من التنعم والبهجة لا يليق بحزين موتور أو لأنها قد تلهي وتشغل عن الجد في الثأر[2].

استطاعت أيام العرب إعطاء الباحثة صورة مفصلة عن ثورة العربي ضد الظلم والهوان، وكيف أنه سريع الغضب يكتم الحقد والضغينة سنوات حتى إذا سنحت الفرصة أخرج ما عنده، لكن هذا لا يعني أن الحياة الجاهلية كانت دومًا سفك دماء وحروب، إلا أن طبيعة الحياة الصحراوية وجدب الأرض فرضا نمط حياة معين، وتشكلت الشخصية الجاهلية تبعًا لهذه الظروف، لكن على الرغم من ذلك فقد وجدت مجالس اللهو واللعب وشرب الخمر، فكانت الخمر عندهم من أهم متع الحياة، وقلَّ أن تجد شاعرًا في الجاهلية لا يذكر الخمر، لأنها مظهر من مظاهر الفتوة والشباب والقوة[3].

وقد اعتبرها الشعراء مريحة، وشربها يبعث على الكرم، وقد ورد هذا المعنى عن الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في معلقته:

تَرى اللَّحِزَ الشَّحيحَ إذا أُمِرَّتْ ... عَلَيْهِ لِمالِهِ فيها مُهينا[4]

---

[1] الحماسة، ص31. التبل: الثأر. القرم: السيد العظيم. المزنم: اللاحق بقوم ليس منهم ولا هم يحتاجون إليه.
[2] الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص66.
[3] المرجع السابق، ص68.
[4] شرح القصائد التسع المشهورات، 616/2.

لا يقتصر الأمر على شرب الخمر، بل اعتنى العرب بمجالس الخمر، ووصفوا هذه المجالس، وذكروا أنواع الخمر مع تعداد كؤوسها وندمانها، وهذه المجالس يرافقها القيان بالغناء والرقص[1]، لكن البعض من عقلاء العرب في الجاهلية أعرض عن الخمر، وترفع عن شربها بسبب فعلها في الإنسان، فهي تذهب العقل والحلم والوقار، وما تجلبه من مهانة وطيش وسفه[2].

ولا تذكر الخمر إلا ويذكر القمار والميسر، واعتبروا أن الميسر هي إحدى طرق الإنفاق التي تعبر عن الكرم وإطعام الفقير ولا سيما في موسم البرد والقحط، واعتبروا أن القمار هو من اكتمال الفتوة، حتى أنهم يذمون من لا يدخل منهم في الميسر ويسمونه "البرم" أي البخيل[3]، يقول لبيد بن ربيعة مادحًا قومه بصفة القمار:

وَبيضٍ على النيرانِ في كُلِّ شَتْوَةٍ ... سُراة العِشاءِ يَزْجُرونَ المَسايلا[4]

ومن لهوهم أيضا التمتع بالنساء وهي مدعاة للفخر عندهم مع تعاطي الخمر والميسر، وهذه المظاهر تعتبر دليلاً على فتوة الشباب، وقد قرنها طرفة بن العبد مع الفروسية والخمر والميسر:

فَلولا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عيشَةِ الفَتى ... وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتى قامَ عُوَّدي
فَمِنْهُنَّ سَبْقُ العاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ مَتى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِدِ
وَكَرّي إذا نادى المُضافُ مُجَنَّبًا ... كَسيدِ الغَضا نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ

---

[1] الجاهلية مقدمة في الحياة العربية، ص68.

[2] الجاهلية مقدمة في الحياة العربية ، ص69.

[3] المرجع السابق، ص70.

[4] ابن ربيعة، لبيد. الديوان، شرح الطوسي، بيروت/لبنان، دار الكتاب العربي (ب.ت)، ص132.

وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجِبٌ ... بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخِبَاءِ المُعَمَّدِ[1]

فهذه الثلاثة جزء من ثقافه كانت معروفة في الجاهلية، سنعرض لها عند تحليل معلقته في الفصول القادمة من الرسالة.

4.3.1 صفات العربي

نشأة العربي وسط قساوة الظروف وقحل الأرض والتنقل والترحال جعلته يتشرب أنظمة وعادات وأعرافًا مبنية على النسب، فهو يتغنى بانتمائه، ويعتد بأرومته بدءًا من والده وإخوته وانتهاءً إلى رهطه وعشيرته، فجنسيته جنسية القبيلة المنحدر منها، وهي هويته التي يعرف بها أمام الجميع، فاسم القبيلة هو ما يميزه عن أفراد القبائل الأخرى[2].

يقول جواد علي عن صفات العربي: "إنهم متنابذون يغزون بعضهم بعضًا مقاتلون، يقاتلون غيرهم، كما يقاتلون بعضهم بعضًا، يده على الكل ويد الكل عليه، يغيرون على القوافل فيسلبونها، ويأخذون أصحابها أسرى يبيعونهم في أسواق النخاسة أو يسترقونهم، فيتخذونهم خدما ورقيقا يقومون بما يؤمرون به من أعمال وهم يعشقون الحرية ويحافظون عليها، ويقاومون أية قوة تريد استذلالهم واسترقاقهم"[3]. ويحرص العرب على المثل العليا ويفخر بأدائها والوفاء بها، منها حفظ الجوار والوفاء بالعهد، إضافة إلى حرصه على جاره كما يحرص على شرفه[4].

---

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 266/2. عيشة الفتى: ما يعيش به وما يلتذ. وجدك: وحقك لم. شربة: الخمر. الكميت: الحمراء تميل إلى السواد. متى ما تعل بالماء: عندما تمزج بالماء (تزبد) لأنها معتقة. المضاف: الذي أضافته الهموم. المحنب: الذي ظهرت وبدت عظامه. السيد: الذئب. الغضا: شجر.

(2) **الإنسان في الشعر الجاهلي**، ص92.

(3) **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، 262/4.

(4) **الجاهلية 'مقدمة في الحياة العربية'**، ص67.

ويكمل جواد علي حديثه عن استعلائهم القبلي: "ثم إنهم مع قتلهم وفاقتهم وبؤس حـالهم يفتخرون بأنفسهم، ويتطاولون على غيرهم، وينزلون أنفسهم فوق الناس، حتى لقـد حـاولوا أن يكونوا ملوكًا جميعًا"[1].

5.3.1 الأسرة

تعتبر الأسرة قوام القبيلة، فعندما تتضخم الأسرة تكوّن قبيلة وتنشطر القبيلة إلى شطرين أو أكثر، يشمل كل شطر سلالة أحد أبناء الجد الأكبر وتتسمى باسمه، فرابطة القبيلة هي رابطـة النسب والدم، رابطة الأب الأكبر الذي ينتمون إليه ويعرفون باسمه.

وتتحد الأسرة في القبيلة من خلال الخيمة، فكل خيمة تمثل أسرة، وكل عدة خيام تمثـل حيًا، وأهل الحي الواحد يكوّنون ما يسمى القوم، ومجموعة الأقوام القريبة مـن بعـضها عرقًـا ونسبًا يكونوّن قبيلة[2].

إن العربي يؤمن بأسرته لهذا كان يؤمن بوحدة اجتماعية توحد بين أبناء القبيلة الواحـدة ولا يخرج عنها أي فرد من أفرادها. ويهتم الفرد داخل الأسرة الواحدة على رابطـة العـصبية، فيبذل في سبيلها ما يملك حتى دمه، فتتوثق الصلة. وقد أكد ابن خلدون ذلك من خلال قولـه[3]: "إن العصبية القبلية هي بمثابة الروح للقبيلة وتعني عنده النصرة لذوي القربى وأهل الأرحام من أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة، فالفرد يعمل في القبيلة ويذوب فيها، وهم جميعًا متضامنون فيما

---

(1) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 263/4.

(2) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص213-214.

(3) المقدمة، ص128.

يجنيه أحدهم، وقد آمنوا بهذه الفكرة التضامنية في الخير والشر فظهرت في أمثالهم. فقالت العرب: "في الجريرة تشترك العشيرة"[1].

وأهم أساسيات هذا التضامن أنه يقوم على العاطفة الخالصة وصلة النسب دون أن يكون هناك مجال للفكر[2]. يقول ابن خلدون في ذلك: "من البين أن الالتحام والاتصال موجود في طباع البشر وإن لم يكونوا أهل نسب واحد.... وأنه تحصل بالعصبية بمعناها تحصل بالنسب، وأهل الأمصار كثير منهم ملتحمون بالصهر"[3].

تتجسد قوة القبيلة وهيبتها من خلال شدة بأس أفرادها، فكلهم واحد، لا غنى لطرف عن الآخر؛ لهذا تبقى القبيلة متمسكة بكل فرد من أفرادها ترعاه وتأخذ حقه ما دام يسير وفق أعرافها وطوع إرادتها، لكن في حالة الخروج عن قوانين القبيلة بحيث يجلب العار لقبيلته أو يسيء إلى سمعتها، عندها تتبرأ القبيلة منه وتخلعه من جماعتها ويسمى عندها خليعًا[4].

إن خلع القبائل لأفرادها أمر شائع، وذلك لاعتقاد بعض القبائل عدم جدارة بعض الأفراد للانتساب إليها، أو أنهم غير مؤهلين لأن تربطهم بعصبيتها، وهذا سلوك لا تتخذه القبيلة إلا إذا شعرت بعدم قدرتها على تحمل جرار الفرد الذي أنهكها، وخوفًا من أن تخوض القبيلة بسببه الحروب[5].

وعملية الخلع ليست سهلة، فهي تخضع لعدد من الطقوس، فتكون أمام جمع من الناس والشهود، والمخلوع عليه أن يبحث له عن قبيلة يستجير بها لتمنحه حمايتها، ومن هنا نستطيع

---

(1) الميداني، أبو الفضل، مجمع الأمثال، تحقيق أبو الفضل الإبراهيم، بيروت، لبنان، دار الجيل، ط2، 1987م، ج2، ص443.

(2) المقدمة، ص128.

(3) المقدمة، ص897.

(4) أدب العرب في عصر الجاهلية، ص215.

(5) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص92.

أن نتبين أهمية قانون الجوار الذي هو موضع فخر واعتزاز عند العرب الجاهلية، لأنه دليل قوة ومروءة وكرم[1] "فهم يحمون من أجاروه، ويدفعون ديته لأسرته إذا مات وهو في جواره حتى أن البعض قد يتعهد بأخذ الثأر للذي أجاروه"[2].

---

[1] المرجع السابق: ص215.

[2] الأغاني، ج9، ص120-121.

الفصل الأول

الطلل نسقًا زمانيًا ومكانيًا

1. النسق الزماني والمكاني/الطلل

عُرّف الزمن والزمان كما جاء في لسان العرب: اسم لقليل الوقت وكثيره، والدهر والزمان واحد، والبعض خالف هذا الرأي، فقال إن الزمن شهرين إلى ستة أشهر، أما الدهر فلا ينقطع، وهو على مدى الدنيا كلها[1].

يشكل الزمن قضية أساسية، فهو حقيقة لا مناص منها، فالحضارات على مختلف أنواعها لم تهمل العنصر الزمني، بل أدركت أهميته وحقيقته[2].

أدرك الشاعر الجاهلي هذه الحقيقة، فعند النظر إلى المعلقات العشر، تجد الباحثة أن لوحة الطلل قد احتلت مساحة واسعة، وقد أطلق على هذه المقدمة المقدمة الطللية، باستثناء معلقة عمرو بن كلثوم حيث ابتدأها بما يعرف بالمقدمة الخمرية.

اتسمت علاقة الشاعر مع الزمن بالتوتر والإحساس بقوة غيبية[3]، فهو يعلم كل العلم أنه مخلوق ضعيف، لهذا هو لا يستطيع أن يحيا دون مساءلة الطبيعة، وما تخفيه من معانٍ[4]. فيعبّر بما تفيض به نفسه من توتر وتأزم من خلال الوقوف على الأطلال التي تعرف بالمقدمة الطللية. علّه يجد نفسه التي ينشدها دومًا. فالإنسان كائن لا يجد نفسه إلا في مبعدة عن ذاته.

ومن خلال القراءة الفاحصة للمعلقات العشر سأعمل على إبراز التجليات الموضوعاتية للزمن وذلك بالتركيز على النسق الزماني والمكاني في معلقة كل من: معلقة امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعبيد بن الأبرص، والنابغة الذبياني.

---

(1) لسان العرب، مادة زمن.

(2) الصديقي، عبد اللطيف. الزمان وأبعاده وبنيته، بيروت/لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، 1995م، ص10.

(3) عليمات، يوسف. جماليات التحليل الثقافي "الشعر الجاهلي نموذجًا"، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية، 2004م، ص171.

(4) إبراهيم، زكريا. مشكلة الإنسان. القاهرة/مصر: دار مصر للطباعة. (ب، ت)، ص6.

1.2 معلقة امرئ القيس

يستطيع القارئ من كشف تلك الإستراتيجية التي تتعامل بها ثقافة الشاعر الجاهلي مع النسق الزماني كالطلل (المقدمة الطللية)، فالطلل واقعة ثقافية أرقت الشاعر الجاهلي، وهذا ليس غريبًا، فقد مثل الطلل المكان الذي عاش فيه الشاعر الجاهلي، وتشكلت كينونته الأولى فيه، وأصبح بعد رحيله ذكرى تحفظ ما كان. وسأعرض هنا في البداية معلقة امرئ القيس للاستدلال على ذلك. يقول امرؤ القيس:

قِفا نَبْكِ مِنْ ذِكرى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخولِ فَحَوْمَلِ
فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها   لِمَا نَسَجَتْها مِنْ جَنوبٍ وَشَمْأَلِ
تَرى بَعَرَ الصِّيرانِ في عَرَصاتِها   وَقيعانِها كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ
كَأَنّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلوا   إلى سَمُراتِ (الحَيِّ) ناقِفُ حَنْظَلِ
وُقوفًا بِها صَحْبي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ   يَقولونَ لا تَهْلَكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ
وَإِنَّ شِفائي عَبْرَةٌ (مُهْراقَةٌ)   فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ[1]

يمثل الزمن مجسدًا بالطلل نظامًا نسقيًا له خصوصيته وفاعليته في تشكيل تصورات الإنسان الجاهلية حول ما يطرح في حياته من موضوعات وما يواجه من صراعات[2]. فالشاعر يقف على أطلال صاحبته، وهو يطلب من صاحبيه الوقوف معه ليبكي حبه القديم على تلك الأطلال، التي راحت الرياح تغطيها مرة وتكشفها مرة أخرى.

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، 98/1. السقط: ما تساقط من الرمل، اللوى: منقطع حيث يرق، الدخول وحومل: موضعان. توضح والمقراة: موضعان، المقراة: ما جمع فيه الماء، الرسم: الأثر. بعر الصيران: جماعة البقر الوحشية. المطي: جمع مطية وهي الراحلة، الأسى: الحزن، تجمل: أي أظهر جميلاً. معول: قد تكون من عويل أي بكاء. أو هي موضع يريد فيها حاجته.

[2] جماليات التحليل الثقافي، ص171.

إنّ استخدام الشاعر (قف نبك) إنما تختزل بداخلها طاقة إشارية تعبّر عن إحساس الإنسان بالزمن ونظرته إلى الكون والوجود وحنينه إلى واقع آمن[1].

فالوقوف على ديار الحبيبة يجعل منها ماضياً، وهي تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمان، والتي تعد نمطًا من أنماط التجربة الوجودية، فمن خلال الجدل القائم بين عالمه استطاع الإحساس بالوجود مع إحساسه بالموت والتناهي[2].

وحتى يصل الإنسان للتعمق في التجربة الوجودية عليه التعمق بما حوله، وبالأشياء التي تخلق له نوعًا من التفكير العقلي، فعقل الإنسان هو وسيلة أمان وأداة طمأنينة، لهذا فكل خطة عقلية، وكل تصميم ذهني، وكل تنظيم زمني ما هي إلا أدوات دفاع أو وسائل تحصين نقي بها أنفسنا ضد ما تجيء به الحياة من مفاجآت غير منتظرة[3].

شغلت قضية الزمن الشاعر الجاهلي، لهذا نرى امرأ القيس يقف على الأطلال، فما يقلقه أن الأطلال ما زالت في مكانها المعهود على الرغم من حركة الزمن المستمرة، فهي حركة لا تتوقف، فيمر الزمان على المكان والشاعر، فكلاهما يرتبط بالآخر.

واختيار الطلل نسقاً زمانياً ومكانياً؛ لأن الطلل كان أحد الظواهر المهمة في ثقافة الجاهلي المعبرة عن الفناء، والمتصلة بتجربة الشاعر الوجودية وخصوصية التجربة.

ويقوم المشهد الطللي عند امرئ القيس على تهدم المكان، وتحوله إلى أطلال إضافة إلى مغادرة المكان، فالهجرة من المكان هو ما يجعل المكان طللاً، فمعروف لدى الجميع أن العرب

---

(1) الفيفي، عبد الله. مفاتيح القصيدة الجاهلية، جدة/السعودية، النادي الأدبي الثقافي، 2001م، ص36.

(2) عبد الجليل، حسني. الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، القاهرة/مصر، مكتبة النهضة المصرية، 1988م، ص8.

(3) مشكلة الإنسان، ص23.

في ترحال مستمر، حيث البحث عن منابت الزرع، وتوفر المياه، لكن هذا لا يعني الانقطاع التام عن الديار القديمة، فهي حركة دائرة مستمرة إلى أن ترجع إلى نقطة البداية عند الديار القديمة.

وهنا تحدث أزمة الزمن عند الشاعر، فذكرياته عن تلك الديار كانت جميلة وسعيدة، لكن ما يراه الآن مخالف لتلك الذكريات. فتهدم المكان، وامتلاء معالمه بالرمل، جعل الشاعر يعبر عن لحظات نفسية أو ديمومة شعورية من خلال خوضه تجربة ذاتية مرتبطة بزمنين:

- الزمن الماضي السعيد والذكريات الجميلة المحاطة بحبيبة رحلت، له معها ذكريات حلوة.
- الزمن الحاضر القائم على حقيقة الفناء والهدم، فهو أينما أدار رأسه وجد ما يدل على الموت، والفناء، وكأن امرأ القيس يريد المثول أمام الزمن لتكون المواجهة، فهي مواجهة للحقيقة على الرغم من قوة الزمن، وتوتر الشاعر لكنه صامد قوي يغسل مرارة الحقيقة بدموعه، فالمواجهة والتفكير بالموت والفناء هي ما تجعله لا يخشى الموت. فيقول في ذلك:

وَإِنَّ شِفائي عَبْرَةٌ (مُهراقَةٌ)　　　فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

إن الدموع المهراقة بحركتها تتوازى مع حركة الزمن المستمرة، ومع حركة الرياح التي تغطي المعالم مرة، ثم تكشفها مرة أخرى.

إن حالة التفكير العقلي التي يمر بها الشاعر تجعله يعلم أنَّ التغلب على الزمن لا يكون إلا بالفعل. فمن خلال فعل الإنسان يخلق نوعًا من الأبدية، فتلاحظ الباحثة أن الشاعر استخدم ألفاظًا مثل: "منزل، رسمها، نسجتها، ترى بعر الصيران، الحي، رسم".

فكلها ألفاظ تدل على حياة، وتبعث تأكيد وجود حضارة إنسانية باقية، وإن مرَّ الزمان، فالإنسان بتطويعه المكان لإرادته يخلق نوعًا من الخلود والاستمرارية على مر الأيام والزمان.

إن معظم الألفاظ التي استعملها الشاعر تبعث على الحيوية والحياة، في حين أن الألفاظ التي تعطي دلالة الفناء والموت فقليلة: "دارس، ذكرى، غداة البين".

ويتحرر الشاعر من خلال الماء (الدموع)، فالماء معادل لفكرة الخلاص، الخلاص من الذكريات، وهذا يقترب من فكرة التطهير[1].

يجمع الشاعر بين صورتي الموت والحياة، لهذا هو يقف من الكون موقف الناظر المتأمل، فالعلاقة بين الإنسان والكون قد اتخذت منذ اللحظة الأولى طابع الحوار أو الجدل، فالإنسان منذ أقدم العصور أبى أن يتقبل الواقع على ما هو عليه، ولم يقنع في أية لحظة من اللحظات بالاستسلام لظواهر الطبيعة، والاكتفاء بالخضوع لها في ذلة وصغار[2]، لهذا فالإنسان على الدوام يحاول أن يتحكم في حياته من خلال بذل جهده لتغيير مجرى الظواهر الكونية إن استطاع.

إن تكرار هذا الوقوف من أجل أن يذكر الشاعر نفسه بقوة الزمن التدميرية، فالزمن/الدهر كان دومًا يشكل نسقًا مهيمنًا داخل البنية الثقافية الجاهلية، فقد كان الدهر في ثقافة الشعراء الجاهليين معادلاً للقوة الغيبية التي تعطل نشاط الإنسان، فيقف أمامها خائر القوى، مسلوب الإرادة[3]، فجاء الوقوف من خلال البيت الأول بالتصريع، ثم تكرار الوقوف بعد ذكر موعد الرحيل. فجمع الشاعر بين ضدين: الزمن الحاضر في صورة الطلل الذي يوحي بالدمار والموت، والرسوم التي تدل على الحضارة الإنسانية التي بناها الإنسان في المكان، لهذا قال الشاعر في البداية: (منزل، لم يعف رسمها، فهل عند رسم دارس من معول).

وبالفعل لا فائدة من الرسم الدارس سوى قدرة الزمن على تحويل ذلك المكان إلى دمار، وبالوقت نفسه بقاء الرسم. وكأنه صراع بين الحياة ← الموت ← حياة؛ "إن كل موضوعة

---

[1] مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص109.

[2] مشكلة الإنسان، ص41.

[3] جماليات التحليل الثقافي، ص189.

يثيرها الشاعر في نصه تمثل نسقًا ثقافيًا يفرض حضوره وسلطته من خلال تفاعلـه مـع بقيـة الأنساق، فتصبح القصيدة بعده ذات أبعاد نسقية متنامية تفرض فهمًا عميقًا لتحليلها"[1].

لهذا ذكر امرؤ القيس أسماء مناطق تخدم الصورة التي يريدها: "الدخول، حومل، منزل، سقط اللوى..."

لقد جاء الشاعر بالرياح كقوة طبيعية كونية قادرة على تحويل المكان إلى كومةٍ رمليـة ثم تكشفها تارةً أخرى، ولا تستطيع القوة الإنسانية فعل شيء حيال ذلك و كأن الفعل الإنساني قد توقف وبدأ تأثير الطبيعة، لهذا قال:

فَتَوضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْـمُها لِمَا نَسَجَتْها مِـنْ جَنـوبٍ وَشَـمْألِ

لقد جاءت الصور من عالم الإنسان الجاهلي وبجدله مع الحياة؛ لهـذا هـي خاضـعة للتفسير، وهذا يعني أن لها معنىً. والنص الشعري يحرر الإنسان من الزمان؛ لأنه يجعله خالـدًا باستمرار ذكره وترديد شعره.

إن استمرارية الوقوف على الأطلال كائنة؛ لأن الشاعر لا يريد أن ينسى، فالنسيان يعني الفناء، لهذا هو يتغنى بالذات الإنسانية فردية أو جماعية محاولة منـه لتخليـد الإنـسان الفـاني لنفسه[2].

ومن هنا شكل الدهر/الزمن/الموت عنصرًا سلبيًا عند الشاعر الجاهلي لكن هذا العنـصر السلبي يولد عنصرًا إيجابيًا من خلال عنصري الماء، الحياة.

بهذا ترى الباحثة أن الوقوف على الأطلال عند امرئ القيس كان تقليـدًا فنيًـا، وأخـذ صورة نمطية، حيث افتتح كثير من الشعراء قصائدهم بالمقدمة الطللية، ولكنها مع ذلـك تظـل

---

[1] جماليات التحليل الثقافي، ص48.

[2] الإنسان والزمان في العصر الجاهلي، ص17.

تعبيرًا عن قيمة ثقافية عند الشاعر الجاهلي من خلال التجربة المعيشة ليعبر عن تجربته الوجودية في مواجهة الزمان والمكان. ومن ناحية الواقع فإنّ الشاعر يعبر عن ارتباطه بقومه وأرضه التي عاش عليها من خلال الطلل.

يقول الشاعر:

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها ... تَمَتَّعْتُ مِنْها مِنْ لَهْوٍ بِها غَيْرَ مُعْجَلِ
تَجاوَزْتُ أَحْراسًا إِلَيْها وَمَعْشَرًا ... عَلَيَّ حِراصًا (لَوْ يُشِرّونَ) مَقْتَلي
فَجِئْتُ وَقَدْ نَضَّتْ لِنَوْمٍ ثِيابَها ... لَدى السِّتْرِ إِلّا لِبْسَةَ المُتَفَضِّلِ
فَقالَتْ يَمينَ اللهِ ما لَكَ حيلَةٌ ... وَما إِنْ أَرى عَنْكَ الغَوايَةَ تَنْجَلي
فَقُمْتُ بِها أَمْشي تَجُرُّ وَراءَنا ... عَلى إِثْرِنا أَذْيالَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ(1)

إن الشاعر الجاهلي على الرغم من بكائه تلك الدموع الغزيرة إلا أنه يستطيع التغلب على الزمن وعلى بلاء المكان بالفعل، فها هو يصرح علانيّةً عن علاقةٍ غرامية مكتملة غير آبهٍ بالتقاليد والعادات، وهذا ليس غريباً على الشاعر فقد استطاع تجاوز الحراس ليصل لبيضة الخدر. فقد اعتبر تصريحه حقاً له تأكيداً بذلك على فروسيته ورجولته. وأهمية الفعل هنا لاكتمال العلاقة الجنسية مع بيضة الخدر؛ وبهذا تأكيد الشاعر على تلك العلاقة الغرامية بالفعل والممارسة يؤكد على وجوده واستمراريته، وحتى إلى أمد قريب، ما تزال بعض القبائل العربية ترى قوة الجنس عنوانًا للرجولة فلا نعجب أن يأتي الشاعر ليعبر عن قوته ليؤكد تواصله بالحياة والديمومة معها، إلاّ أنّ الحياة لا تسير دوماً كما يريد الإنسان، فشاعرنا يذكر لنا علاقة غراميّة أخرى لكنها مختلفة، فيقول:

---

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص129-ص133. شبهها بالبيضة لصفائها ورقتها، لا يرام خباؤها: يريد رب مصونة لا يوصل إليها بنكاح ولا سفاح قد وصلت إليها وتمتعت بها وجعلتها لي بمنزلة المتعة. إني تجاوزت الأحراس وغيرهم ووصلت إليك؛ والأحراس يهمون بقتلي. تنجلي: تتكشف. وهذا البيت يعطي دلالة الخوف من قبل المرأة. إنها لما قالت مالك حيلة هنا بسبب الحراس، خرج بها إلى الخلوة.

تَصُدُّ وَتُبْدي عَنْ شَـتيتٍ وَتَتَّقـي   بِناظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِـلِ[1]

فتلك المرأة لديها طفل. والطفل حياة، وهذا يؤكد أنها امرأة وليست صبيةً. فالشاعر الجاهلي إذا أحب اختار فتاةً بكرًا لم يمسسها أحد، لكن هنا لوقوع الممارسة الجنسية فكان لا بد من أن تكون امرأة ليستطع إتمام ما جاء من أجله، لكن وجود الطفل وغريزة الأمومة في نفسها جعلتها لا تلتفت إلاّ لابنها. وكأن امرأ القيس قد جعل العائق لإتمام الفعل فعلاً آخر هو الخصب و الحياة ممثلاً بالأمومة والطفل.

2.2 معلقة زهير بن أبي سلمى

يختلف المشهد الثقافي الذي عبر عنه امرؤ القيس بطريقته الخاصة عن زهير بن أبي سلمى. لكن المشترك بينهما أن المشهد الطللي يتكرر. فهناك دومًا جدل بين ذات الشاعر وتلك التقاليد الشعرية السائدة التي تدخل في النص، وبالتالي فنحن نبحث عن ذاتية الشاعر الفنية. التي تبقى في إطارها العام ضمن الإطار التقليدي، وإن تميز في بعض الجزئيات الموضوعية والفنية.

قد يتشابه المشهد الطللي مع ما ذكر سابقًا عند امرئ القيس من ناحية الموت ← حياة، لكن هنا عند زهير فالأطلال هي لمجاوزة الماضي، وحلول الفعل الإيجابي فعل السلام.

وتبعًا لهذا فالأطلال هنا تمثل نسقية زمنية ماضية لا ضرورة لوجودها الآن، فالزمن هو زمن الفعل وإحلال السلام والتحرك لنشر الأمن والطمأنينة.

---

[1] معها طفل فهي تلتفت إليه كثيرًا.

يقول زهير بن أبي سلمى[1]:

أمِنْ أمِّ أوْفى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ   بِحَوْمانَةِ الدَّرّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ
وَدارٌ لَها بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّها   مَراجِيعُ وَشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ
بِها العَينُ والآرامُ يَمْشينَ خِلْفَةً   وَأطْلاؤها يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بِها مِنْ بَعْدِ عِشْرينَ حِجَّةً   فَلأْيًا عَرَفْتُ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أثافيَ سُفْعًا في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ   وَنُؤْيًا كَجِذْمِ الحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ
فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لِرَبْعِها   ألا انْعَمْ صَباحًا أيُّها الرَّبْعُ وَاسْلَمِ
تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرى مِنْ ظَعائِنٍ   تَحَمَّلْنَ بِالعَلْياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ
جَعَلْنَ القَنانَ عَنْ يَمينٍ وحَزْنَهُ   وَكَمْ بِالقَنانِ مِنْ مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بِأنْماطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ   وِرادٍ حَواشيها مُشاكِهَةِ الدَّمِ
ظَهَرْنَ (مِنَ السُّوبانِ) ثُمَّ جَزَعْنَهُ   عَلى كُلِّ قَيْنِيٍّ قَشيبٍ وَمُفْأَمِ
وَوَرَّكْنَ في السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ   عَلَيْهِنَّ دَلُّ النّاعِمِ المُتَنَعِّمِ
كَأنَّ فُتاتَ العِهْنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ   نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنا لَمْ يُحَطَّمِ
بَكَرْنَ بُكورًا وَاسْتَحَرْنَ بِسَحْرَةٍ   فَهُنَّ لِوادي الرَّسِّ (كَاليَدِ لِلْفَمِ)
فَلَمّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقًا جِمامُهُ   وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، 299/1. الدمن: الأثر والرماد. الحومانة: المكان الغليظ المنقاد. الدراج والمتثلم: موضعان. الرقمتان: موضعان. دار لها بالرقمتين. الوشم: أن تغرز الذراع بحديدة حتى تدمى ثم تكحل. النواشر: عروق باطن الذراع. المعصم: موضع السوار من المرأة وهو الزند. العين: بقر الوحش. الآرام: الظباء البيض. أطلاؤها: أولادها. المجثم: الموضع الذي يجثم فيه، أي يقام فيه. خلفة: قادمة وذاهبة، صاعدة ونازلة. الحجة: السنة. إن عهدي بهذه الدار قد قدم حتى أشكل عليها معرفتها. الأثافي: الحجارة التي تجعل عليها القدر. السفع: السود الواحدة السفعاء. المعرس: الموضع الذي يكون فيه المرجل. النؤي: الحاجز. الربع: المنزل في الربيع. ألا انعم: صباحًا: أي كن ي نعمة، يدعو لها ألا تدرس. الظعائن: جمع ظعينة وهي المرأة، وسميت ظعينة لأنه يظعن بها أي يُسافر بها. القنان: جبل لبني أسد. الحزن: ما غلظ من الأرض. المحل: الذي ليست له ذمة تمنع. العتاق: الكرام. الوراد: الحمر. مشاكهة: مشابهة. السوبان: واد. جزعنه: قطعنه. قيني: منسوب إلى بني القين. قشيب: جديد. مفأم: واسع. وركن: ملن بأوراكهن. الورك "متنه": جانباه الصلب. العهن: الصوف المصبوغ. حب الفنا: هو نبات له حب يتخذ من القراريط، وهو شديد الحمرة فالصوف المتساقط المصبوغ يشبه هذا الحب. الرس: البئر. زرقًا جمامه: ماء أزرق إذا كان صافيًا يضرب إلى الخضرة. ملهى: مقتل. اللطيف: الذي معه جفاء. الأنيق: المعجب. الساعي: الحارث بن عوف وهرم بن سنان سعيا في الديات. الساعي: الحارث بن عوف وهرم بن سنان سعيا في الديات. يعني بالبيت الكعبة. وجرهم كانوا ولاة البيت قبل قريش. تداركتما عبسًا وذبيان بعدما تفانوا بالحرب. منشم: امرأة من خزاعة فإذا أراد العرب الحرب أدخلوا أيديهم في عطرها ثم تحالفوا فصاروا يتساعمون بها. السلم: الصلح.

وَفــيهِنّ مَلْهــىً لِلّطيــفِ وَمَنْظَــرٌ أنيــقٌ لِعَــيْنِ النّــاظِرِ المُتَوَسِّــمِ
سَعى ساعِيا غَيْظِ بْـنِ مُـرَّةَ بَعْـدَما تَبَـزَّلَ مـا بَـيْنَ العَـشيرَةِ بِالـدَّمِ
فَأَقسَمْتُ بِالبَيْتِ الذي طـافَ حَوْلَـهُ رِجالٌ بَنَـوْهُ مِـنْ قُـرَيْشٍ وَجُـرْهُمِ
يَمينـاً لَـنِعْمَ الـسَّيِّدانِ وُجِـدْتُما عَلى كُلِّ حـالٍ مِـنْ سَـحيلٍ وَمُبْـرَمِ
تَـدارَكْتُما عَبْـسًا وَذُبْيـانَ بَعْـدَما تَفانَوا (وَدَقّوا) بَيْـنَهُمْ عِطْـرَ مَنْـشَمِ
وَقَدْ قُلْتُما إِنْ نُـدْرِكِ الـسِّلْمَ واسِـعًا بِمالٍ وَمَعْـروفٍ مِـنَ الأَمْـرِ نَـسْلَمِ

أراد زهير بن أبي سلمى من خلال المقدمة الطللية بحث قضية هامة، هي صراع الإنسان، ويتجسد صراعه بأشكال عدة، فهناك صراعه ضد الفناء من خلال الأطلال، وصراعه ضد الآخر.

فالإنسان لا يمكن أن يشعر بوجوده حقاً إلا في علاقته بالآخر، الذي ينكره ويعارضه[1]. ويؤكّد ذلك من خلال قوله إنّ "أم أوفى" لم تتكلم، أي أنها كانت تتكلم ثم صمتت. لقد اتخذ الشاعر من الحوار والجدل طابعًا ليعبر عن علاقته بالكون والآخَر. لكن الغريب أن الشاعر يجمع بين ضدين أم أوفى ودمنة لم تتكلم. فأم أوفى هي للدلالة على الخصوبة والوفاء والأمومة[2]، في حين أن دمنة من الدّمن أي المكان الخراب والمسكون بالشياطين. ثم انتقل الشاعر لتشبيه تلك الدار التي بالرقمتين وهي منطقة، فيقول:

وَدارٌ لَهــا بِــالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهــا مَراجِعُ وَشْمٍ في نَواشِـرِ مِعْـصَمِ

إن تشبيه الشاعر الديار بيدي الفتاة الموشومة المزينة دليل مهم على العلاقة الحميمة بين الإنسان ودوره الفاعل في العمل، وإدامة الحياة في الحيز المكاني. فالإنسان من يعطي المكان جمالياته وتجلياته الحضارية[3]، ولكي يؤكد البقاء والاستمرارية يعطينا صورة جميلة تزرع حالة

---

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص244.

(2) مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص 73.

اتزان هي الحيوان وأولاده، الذي اتخذوا من ذلك المكان الدمن والديار مرتعًا، فكـأن العـدم أو الموت قد أنتج حياة.

إن الشاعر يعاني، ومعاناته تنبع من تلك الذكرى الماضية التـي كانـت حيـة ومفعمـة بالحيوية أما الآن، فهذه الذكرى الحاضرة أمامه لا يرى فيها إلا الموت والفناء، لكن على الـرغم من ذلك. فلم يجعل الطبيعة ثابتة، لكنها كانت متغيرة، فهناك الحيوانات التـي سـكنت المكـان وأولادها، وكأن هذا النماء والحياة دليل على عدم انتصار الموت/الفناء.

يربط الشاعر بين العنصر الزماني والمكاني، لأهمية الحدث عنده، فلن تستطيع الديار أن تقضي على فعل الإنسان، فخلود الإنسان لا يكون إلا بالفعل، وقد مثلـه هنـا بـالكرم وإحـلال السلام. إن الموقف الذي اتخذه زهير ليس غريبًا، فالشاعر قد التزم بقضايا قومه فرفـع لـواء تبني مشكلات "النحن"، ويسخر لسانه للتعبير عنها ويوظف شعره لتصويرها، لهذا كانت القبائـل تحتفل بولادة شاعر في قومها فتقيم الولائم وتعلن عن ولادة شاعر بينها.

يقول يوسف عليمات "إن النص الشعري الجاهلي يشكل حادثة ثقافية تتجلى فيها مظـاهر الصراع والتحدي"[1].

الشاعر الجاهلي لا ينفك في محاولاته من أجل توظيف إمكاناته الثقافية المعرفية لتشكيل عوالم الصراع وإبرازها فنيًا داخل العمل الفني لتخدم القضية التي يريد تحقيقها.

والحقيقة أن كل موضوع يثيره الشاعر في نصه يمثل نسقًا ثقافيًا كما ذكرت سابقًا، ممـا يؤدي إلى فرض حضوره وسلطته من خلال تفاعله مع بقية الأنساق، ونلاحظ هـذا فـي هـذه المعلقة التي نحن بصددها، فمن خلال نسقية الزمان يريد الشاعر تجاوزه لإحلال قضية الـسلام، وتأكيده بين قبيلتي عبس وذبيان، فتذكره للأطلال أي الزمن الماضي، زمـن الحـرب والقتـل

[1] جماليات التحليل الثقافي، ص17.

والفناء يشعره هو وغيره بالضعف والنقص، فمهما تقدم الزمن وابتعدنا عن الماضي، لكن الانفصال يكون جزئياً عن هذا الماضي، فنحن نضيق ذرعًا بالزمان لأننا نشعر بأنه لا يسير إلا في اتجاه واحد، ولا يقبل الإعادة بأي حال من الأحوال. لهذا هو يتجاوز الزمان الماضي من خلال إعطاء صورة حية هي صورة الحيوان وأطفاله، لأن الشاعر يعلم أن بين الحيوان والطبيعة نوعًا من الألفة بعكس الإنسان، لهذا فالشاعر يريد أن يعطي للإنسان عبرة من خلال صور الإنسان المتكافئ مع الطبيعة.

فالإنسان يغمره دائمًا الشعور بضرورة التغلب على الزمان، لهذا فعليه أن يتجه صوب الفعل، فهو وسيلته الوحيدة لتحقيق ذاته، وبالتالي يخلق نوعًا من الأبدية، وهذه الأبدية متحققة إما من خلال المتعة الحسية أو المتعة المعنوية. وعند زهير نجد أن مواجهته الزمن، وخلوده يكون من خلال ما قام به كل من هَرَم بن سنان والحارث بن عوف، من دفع دية القتلى لإرضاء الطرفين من أجل منع سفك مزيد من دماء العرب، وبذلك الأمل في إنهاء الحرب، فيكون الأمل موجودًا في تحقيق الحياة، ومن ثم الخلود لكل من يصنعها.

فالحياة تعطينا فرصة واحدة من أجل أن يصنع الإنسان مجدًا يخلّده بعد موته، والذكر الحسن، والذكرى الطيبة بأن هذا الإنسان كان كريمًا، وقام بفعل عظيم هي ما يبقى أما الإنسان فهو فانٍ.

لهذا قال الشاعر مراجع وشمٍ فهذه الديار لن تمحوها الرمال، بل هي باقية لتدلل على حضارة الإنسان عبر الزمان، وقد استخدم الشاعر أداة التشبيه كأن، وذلك لإعطاء الفاعلية على الصعيدين البنائي والدلالي. فقد جاءت أداة التشبيه مع المشبه؛ من أجل التدليل على قوة المشبه، فيتساوى الطرفان بالقوة، فهي ديار وإن مرّت عليها السنون والأزمنة لكنها باقية المعالم. وهكذا

هو الحال عند زهير بن أبي سلمى، فما قام به الحارث بن عوف، وهرم بن سنان من فعل بإيقاف القتل وسفك الدماء لن ينساه أحد.

إن صراع الإنسان ضد الدهر سلبي عندما اتجه اتجاهًا وجوديًا، ولكنه عندما ارتبط بالواقع الذي يعيشه الجاهلي والذي يحقق فيه ذاته، ويحمي حقيقته، ويدفع كل أنواع الأخطار التي تهدده، فكان إيجابيًا[1]، فعلى الرغم من قوة الدهر/الزمن في التحول إلا أن يد الإنسان أقوى في استمرارية إحلال الحياة والسلام.

ثم جاءت صورة الظعينة، لتؤكد الحياة، لأن حرص الشاعر على متابعة حركة الظعينة التي قد تكون زوجة أو أمًا أو حبيبةً في إطار القبيلة ناتج عن إحساس الشاعر بالقيمة العظيمة للمرأة في بعث الحياة[2].

ونلاحظ، من خلال المقطع المعروض، أن الشاعر يكثر عند ذكره للظعينة ورحلتها من ذكر الألوان:

عَلَوْنَ بِأَنْماطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ   وِرادٍ حَواشيها مُشاكِهَةَ الدَّمِ
كَأَنَّ فُتاتَ العِهْنِ في كُلِّ مَنْزِلٍ   نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنا لَمْ يُحَطَّمِ
فَلَمّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقًا جِمامُهُ   وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ
سَعى ساعِيا غَيْظَ بْنِ مُرَّةَ بَعْدَما   تَبَزَّلَ ما بَيْنَ العَشيرَةِ بِالدَّمِ

فالألوان ترتبط بثقافة الشاعر الجاهلي من أجل التعبير عن غرض حربي أو سلمي، وكأننا نقف أمام صراع لوني بين الأحمر والأزرق والأسود.

---

(1) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص28.

(2) جماليات التحليل الثقافي، ص122.

إنّ رؤية الشاعر الثقافية تجاه موضوعة الحرب تكشف عن خطورة الصراع الحربي على الإنسان[1]، لهذا تتعدد الألوان الدالة على الحرب (الأحمر)، أو الدالة على ما تخلفه تلك الحرب (الأسود)، لكن لا بد من وجود الأمل والخلاص من خلال الماء (الأزرق).

فالشاعر الجاهلي يحمل هم قضايا أمته وقبيلته، فهو يعلم أن الحرب تؤدي إلى انقطاع الأواصر الروحية بين الإنسان/الشاعر/القبائل ومرموزات الحياة/الظعائن/الأمجاد[2].

وبعد هذا المشهد الثقافي "نجد أن المكان والزمان في القصيدة الجاهلية ما هما إلا صيغ نسقية تعكس موقف الشاعر من مضامينها وقضاياها، وتبعًا لهذا فإن الشاعر يسهم بدوره في إثارة أنساق المكان والزمان. ومن ثم إشكاليات الوجود، ليس من أجل الرصد، بل من أجل عامل الإثارة لإثبات مركزية الإنسان الإيجابي في خلق التجربة وثقافة العمل، فيتمكن من التصدي لكل ما يظهر في أفقه أو يهدد حياته"[3].

3.2 معلقة عبيد بن الأبرص

وعند عبيد بين الأبرص تتناول الباحثة المقدمة الطللية بوصفها نسقية زماكانية. فكما ذكرت سابقًا أن الطلل يعتبر نسقًا متكررًا عند شعراء المعلقات، وهذا ليس غريبًا "فالطلل يمثل في البنية الثقافية الجاهلية واقعة مؤرقة ومحيرة للإنسان الجاهلي"[4].

ويرتبط الطلل بقيمة مكانية وزمانية فإذا مرّ الزمان على المكان فإنه يمر على الإنسان أيضًا، لكن هنا أكثر الشاعر من تعداد الأمكنة، وكأنه أراد أن يقول إن تجربته ليست خاصة بل هي عامة. يقول الشاعر عبيد بن الأبرص:

---

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص125.

(2) المرجع السابق، ص125.

(3) المرجع نفسه، ص48.

(4) جماليات التحليل الثقافي، ص133.

أَقْفَرَ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ ... فَالقُطَّبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ
فَرَاكِسٌ فَثُعَيْلِبَاتٌ ... فَذَاتُ فِرْقَيْنِ فَالقَلِيبُ
فَعَرْدَةٌ فَقَفَا حِبِرٍّ ... لَيْسَ بِهَا مِنْهُمُ عَرِيبُ
أَرْضٌ تَوَارَثُهَا شَعُوبٌ ... فَكُلُّ مَنْ حَلَّهَا مَحْرُوبُ
إِمَّا قَتِيلاً وَإِمَّا هَالِكًا ... وَالشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ(1)

اختلف وقوف عبيد بن الأبرص عن غيره من الشعراء من خلال الكثرة في تعداد الأماكن، وكأنه يريد التدليل على أن الدمار والموت قد وصل إلى أجزاء كثيرة وإن كانت متباعدة. فيذكر ملحوب والقطبيات والذنوب وراكس وثعيلبات، وذات فرقين والقليب، فعردة، فقفا حبر، كل تلك المناطق قد خضعت لعامل الزمن فتحولت الى جدب ودمار، وإن كانت مناطق خصبة كالقليب وعردة التي تحتوي على الماء، لكن حتى الماء قد جف بفعل الزمان. قد تكون نظرة الشاعر التشاؤمية هي ما جعلته يذكر ذلك العدد من اخضرار الأماكن وكأن كل ما حوله قد صبغ بصبغة تشاؤمية فحملت معها الموت إلى تلك المناطق.

ولكي تتوافق رؤية الشاعر مع بنيته الثقافية جاء بالشيب، ليدلل على فعل الزمان بالإنسان. فالإنسان والمكان متلازمان، فيمر الزمن على المكان وكذلك الإنسان.

إن الشيب في الثقافة العربية يمثل نسقًا بارزًا يدلل على ما يصيب حياة الإنسان من تغيير، فهو ينتقل من مرحلة الحيوية إلى مرحلة العجز وسلب الحياة منه.

إن الشاعر يذكر حقيقة لا يمكن نكرانها، فإن لم يقتل الإنسان أو يهلك، فالشيب سيقوم بمهمته، وكأن الشاعر يريد أن يقول إن الموت موجود وينتظر ولو بعد فترة. إن طرح الشاعر لموضوعة الشيب متوافقة مع لوحة الطلل والدمار والخراب من أجل أن يدلل على ثقافة مجربة عند الشاعر الجاهلي مجسدة بصراع الإنسان ضد الزمن، وضد ما حوله فقد يكون الصراع بين

(1) التبريزي، الخطيب. شرح القصائد العشر، المكتبة الأزهرية للتراث، 1992، ص304-312.

الإنسان والزمن وكذلك مع ما حوله، فمثلما الزمن قادر على تحويل العلاقة بين الإنسان والطلل إلى علاقة ماضية وذكريات، فالشيب قادر على تحويل علاقة الإنسان مع من حوله إلى انقطاع وهجران.

وليدلل الشاعر على سلطة الزمن وقدرته على تحويل المكان لدمار دال على الموت، وأن الإنسان قد يكون أحيانًا غالبًا ومغلوبًا، يذكر لنا صورة الصراع الإنساني من خلال لوحة حيوانية، باستخدم تقنية القناع ورموزه. فاستخدم الشاعر العقاب/الثعلب من أجل تأكيد مواجهة الإنسان لأنواع الشر. يقول عبيد:

فَأَصْبَحَتْ فِي غَدَاةِ قُرَّةٍ ... يَسْقُطُ عَنْ رِيشِهَا الضَّرِيبُ
فَأَبْصَرَتْ ثَعْلَبًا سَرِيعًا ... وَدُونَهُ سَبْسَبٌ جَدِيبُ
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَوَلَّتْ ... فَذَاكَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبُ
فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسِيسٍ ... وَفِعْلَهُ يَفْعَلُ المَذْؤُوبُ
فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثَةً ... وَحَرَدَتْ حَرْدَهُ تَسِيبُ
فَدَبَّ مِنْ رَأْيِهَا دَبِيبًا ... وَالعَيْنُ حِمْلاقُهَا مَقْلُوبُ
فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ ... وَالصَّيْدُ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبُ
فَجَدَّلَتْهُ فَطَرَّحَتْهُ ... فَكَدَحَتْ وَجْهَهُ الجَبُوبُ
فَعَاوَدَتْهُ فَرَفَّعَتْهُ ... فَأَرْسَلَتْهُ وَهْوَ مَكْرُوبُ
يَضْغُو مِخْلَبُهَا فِي دَفِّهِ ... لا بُدَّ حَيْزُومُهُ مَنْقُوبُ[1]

إن ثقافة الشاعر تملي عليه أدوات يتحرك من خلالها، فهذه المشاهد الحركية لعالم الحيوان أنما هي أقنعة شفرية وأنساق مضمرة تكشف عن ثقافة عميقة عند الشاعر، لتقدم إجابات عن تعقيدات الحياة ومحاولة الانتصار على الموت/الآخر.

---

[1] شرح القصائد العشر، ص310-ص312. أبصرت العقاب ثعلبا من بعيد. السبسب: المفازة. جديب: مجدبة. نفضت جناحها لتخف وتقوى على النهوض والطيران. نهضة: الطيران. نفضت الجليد من ريشها. رفع ذنبه الثعلب من حسيس العقاب. المذؤوب: المفزوع. حردت: قصدت. تسيب: تنساب. دب: أي عند رؤيتها. الحملاق: عرق في العين. من الفزع تغلب حملاق عينيه. جولته: طرحته أرضًا. الجيوب: الحارة وقيل هي الأرض الصلبة. الضُغاء: صوت الثعلب. المخلب: الظفر. دفه: جنبه. حيزومه: صدره. منقوب: مثقوب.

ترى الباحثة أن الشاعر أراد للموت أن ينتصر، فالصورة التي يريـدها تـدلل علـى أن العقاب يمثل القوة الخفية للموت والثعلب هو الشاعر أو غيره، فعلى الرغم من مكر الثعلـب إلا أن الموت أقوى. ناهيك عن استخدام صورة الطلل المتهدمة ثم لوحة الشيب. كلها مشاهد تؤكـد استسلام الشاعر تجاه الموت.

لكن على الرغم من النظرة السوداوية التي يعرضها الشاعر هنا، إلا أن بصيص الأمـل حاضر، فموت الثعلب بالنسبة للعقاب يعني ولادة حياة عند أفراخ العقاب الذين وجدوا طعاماً لهم يقتاتون عليه، وهو الثعلب الميت.

إن صراع الشاعر مع الزمن تشكل من خلال المقدمة الطللية، لكن الأطلال ماضٍ وهـذا يعطي يؤكد الإنسان. ومجيء الشيب ليؤكد قوة الزمن في إحداث تغيرات بالإنـسان ينقلـه مـن الحيوية والشباب إلى العجز والهرم. ثم تأتي صورة العقاب والثعلب لينبثق الأمل من تحت هـذا المشهد التصويري. من خلال موت الثعلب وإحياء أولاد العقاب وفرخه.

4.2 معلقة النابغة الذبياني

تجد الباحثة أن الموقف أو المشهد الطللي عند النابغة اختلف عنه عنـد امـرئ القـيس وزهير بن أبي سلمى، فقد استخدم النابغة المشهد الطللي المتصل بـالزمن ليعبـر عـن حالـة الصراع التي يعيشها والانخلاع السياسي[1].

---

[1] اليوسف، يوسف، بحوث في المعلقات، دمشق/سوريا: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القـومي، 1980م، ص200.

يقول الشاعر[1]:

يا دارَ مَيَّةَ بِالعَلياءِ فَالسَّنَدِ أَقوَتْ وَطالَ عَلَيها سالِفُ الأَبَدِ
وَقَفتُ فيها أُصَيلاً كَيْ أُسائِلُها عَيَّتْ جَوابًا وَما بِالرَّبعِ مِنْ أَحَدِ
إلا أواريَّ لأيًا ما أُبَيِّنُها وَالنُّؤيُ كَالحَوضِ بِالمَظلومَةِ الجَلَدِ
رُدَّتْ عَلَيهِ أَقاصيهِ وَلَبَّدَهُ ضَرْبُ الوَليدَةِ بِالمِسْحاةِ في الثَّأَدِ
خَلَّتْ سَبيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحبِسُهُ وَرَفَّعَتْهُ إِلى السَّجْفَينِ فَالنَّضَدِ
أَضحَتْ خَلاءً وَأَضحى أَهلُها احتَمَلوا أَخنى عَلَيها الَّذي أَخنى عَلى لُبَدِ[2]

لقد عبر النابغة عن تلك العلاقة المتوترة بينه وبين النعمان من خلال مشهد أساسي في المعلقة، المشهد الطللي، فوضح لنا مرور الزمن وإعياء الجواب والخلاء، وتحول الديار إلى خواء بعد رحيل الأهل عنها وارتباط هذه الصور بالزمن، فعنصر الزمن كما ذكرته الباحثة سابقًا عنصر مهم ينبثق من خلال صورة الانهدام الطللي، لكن هنا كانت سلطة الزمن على تحويل المكان للدمار دليل على انقطاع العلاقة بين الشاعر والملك النعمان.

فانقطاع العلاقة الحميمية بينه وبين النعمان يتوافق مع المضمر عند الشاعر، لهذا جاءت المفردات متوافقة مع الحالة التي عبر عنها الشاعر فقال: (عيَّت جوابًا، لأيًا أبينها، يحبسه خلاء). لقد استطاع الشاعر أن يوظف المشهد الطللي توظيفاً ثقافياً يتوافق مع تجربته الشعرية

---

[1] الأغاني، مجلد 11، ص5. هو من شعراء الطبقة الأولى اسمه زياد بن معاوية وهو أحد الأشراف الذين غضّ الشعر منهم.

[2] بحوث في المعلقات، ص200. العلياء: مرتفع من الأرض. السند: سند الوادي في الجبل وهو ارتفاعه أي يصعد. أقوت: خلت من أهلها. وقفت بها طويلا كي أسائلها. الا أواري: من بعض الدار. والمعنى ما بالربع إلا أوري. اللأي: البطيء. بعد بطء أستبينها. النؤي: حاجز من تراب يجعل حول البيت لئلا يصد الماء إلى الخيمة (البيت). المظلومة الجلد: لأنهم مروا في سرية فحفروا فيها حوضا وليست موضع حوض فجعل الشيء في غير موضعه وكذلك أل الظلم وضع الشيء في غير موضعه. الجلد: الأرض الغليظة الصلبة من غير الحجارة فيصعب الحفر فيها. أقاصيه: ما شذ منه. لبده: سكنه. أي سكنه حفر الوليدة. الثأد: الموضع الندي التراب. الأتي: النهر الصغير، أي خلت الأمة سبيل الماء في الأتي بحفرها وكنسها. رفعته: بلغت به. أضحى أهلها قد احتملوا.

مؤكداً ذلك باستخدام مفردات تعبر عن مضمر ثقافي عند الشاعر وبالوقت نفسه تجمع معها الخوف من سلطة عليا هي النعمان.

وبعد هذا العرض الثقافي لمقطع قصير هو المشهد الطللي. نستنتج أن المشهد الطللي قد شكل ثقافة مهمة عند الشاعر الجاهلي، فكانت تبعًا لذلك نسقًا متكررًا عند شعراء المعلقات، طبقتها الباحثة على معلقة امرئ القيس، وزهير بن أبي سلمى، وعبيد بن الأبرص، وأخيرًا النابغة الذبياني.

فلاحظت الباحثة أن المشهد الطللي قد حمل في داخله أنساقًا مضمرة، وشيفرة أرادها الشاعر أن تكون مخفية من خلال الاستعانة بعناصر تكملها.

اختلفت كل من معلقة امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى عن عبيد بن الأبرص والنابغة الذبياني. فامرؤ القيس وزهير قد حاولا تجاوز الانهدام والفناء وقضية الموت من خلال الفعل الإنساني فكان عند الأول من خلال تعدد العلاقات الغرامية وعند الثاني إحلال السلام للتدليل على وجوده. في حين نراها عند عبيد بن الأبرص من خلال تعداد الأمكنة وقضية الانهدام والفناء هي قضية إنسانية عامة تصيب المكان والإنسان. أما النابغة الذبياني فالمشهد عنده كان من أجل التعبير عن انقطاع و تهدم علاقته بالنعمان.

استطاع الشاعر الجاهلي من خلال اللوحات التصويرية والمقدمة الطللية أن يعبر عن ثقافة شكلت في بيئته عنصرًا مهمًا من عناصر جدل الشاعر الجاهلي من الحياة/الكون.

الفصل الثاني

ثقافة الخمر و الرموز المؤَنْسنة

يتناول هذا الفصل ثقافة الخمر وكيفية توظيفها في النص الشعري من خلال نموذجين شعريين لطرفة والأعشى، وكذلك يعالج مسألة الرموز المؤنسنة التي استحضرها الشعراء من الكائنات الأخرى الممثلة بالناقة، والأتان، والحمار الوحشي، والبقرة الوحشية.

1.3 ثقافة الخمر

1.1.3 معلقة طرفة بن العبد

لقد اعتبرت الأسرة قوام القبيلة، فتضخم القبيلة يعتمد على تضخم الأسرة. والعربي يؤمن بأسرته، وما يجمعها من وحدة اجتماعية، لهذا تجد الفرد داخلها يحرص على رابطة العصبية. فالعربي يعلم أن تحقيق الكثير من متطلبات الحياة المادية والمعنوية الطبيعية يقوم على مبدأ التعاون مع الآخرين ومشاركتهم.

يقول ابن خلدون: "إن العصبية القبلية هي بمثابة الروح للقبيلة وتعني عنده النصرة لذوي القربى وأهل الأرحام من أن ينالهم ضيم أو تصيبهم هلكة"[(1)].

ترى الباحثة أنه كان ينبغي لطرفة بن العبد مواجهة أقربائه في وقت مبكر، فقد حاولوا حرمان والدته من حقوقها بعد وفاة زوجها فحرموا صغارها من تركة والدهم[(2)].

فنشأ طرفة منفردًا ثائرًا على كثير من التقاليد الاجتماعية، وثورته جاءت في اتجاهين: مواصلة الخلاف مع قومه، وبالوقت نفسه اندفع بشدة إلى اللهو والمتعة والخمر والفروسية أيضًا، ومبالغته في شرب الخمر وإنفاقه الأموال بغير حساب مما أدى إلى اتخاذ القبيلة قرار طرده.

(1) المقدمة، ص128.

(2) الشرقاوي، عفت. دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي. بيروت/لبنان: دار النهضة العربية، 1979م، ص274.

يقول طرفة:

إِذا القَوْمُ قالوا مَنْ فَتىً خِلْتُ أَنَّني ... عُنيتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدِ
أَحَلْتُ عَلَيْها بِالقَطيعِ فَأَجْذَمَتْ ... وَقَدْ خَبَّ آلُ الأَمْعَزِ المُتَوَقِّدِ
فَذالَتْ كَما ذالَتْ وَليدَةُ مَجْلِسٍ ... تُري رَبَّها أَذْيالَ سَحْلٍ مُمَدَّدِ
وَلَسْتُ بِحَلّالِ التِّلاعِ مَخافَةً ... وَلَكِنْ مَتى يَسْتَرْفِدِ القَوْمُ أَرْفِدِ
فَإِنْ تَبْغِني في حَلْقَةِ القَوْمِ تَلْقَني ... وَإِنْ تَقْتَنِصْني في الحَوانيتِ تَصْطَدِ
مَتى تَأْتِني أَصْبَحْكَ كَأْسًا رَوِيَّةً ... وَإِنْ كُنْتَ عَنْها غانِيًا فَاغْنَ وَازْدَدِ
وَإِنْ يَلْتَقِ الحَيُّ الجَميعُ تُلاقِني ... إِلى ذُرْوَةِ البَيْتِ الرَّفيعِ المُصَمَّدِ[1]

على الرغم من الظلم الذي وقع من أقرباء الشاعر عليه، إلا أنه هنا يبين للقارئ كيف أنه لا ينسى واجبه الاجتماعي، فإن اراد القوم من يدفع عنهم يهبُّ هو دون كسل ولا تبلد، فهو يجيب قومه إذا دعوه، ويساعدهم إذا استعانوا به، وتتعدى المساعدة حتى إذا طلبوه في بيوت الخمارين وجدوه، فبالرجوع إلى مرجعيات الثقافة العربية تجد الباحثة أن وحدة الدم التي تربط أفراد القبيلة جميعًا تعطي إحساسًا بأنه عضو لا يتجزأ من جسد كامل هو القبيلة، يتناصرون ويتعاضدون مع بعضهم البعض، لهذا يجد الشاعر (طرفة) أنَّ المفارقة بمكان أن يهبَّ لنجدة قبيلته بينما هم قد ظلموه ولم يعطوه حقه وحق والدته. لذلك ترى الشاعر ثائرًا على التقاليد التي

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، 253/1. أحلت: رفعت. القطيع: السوط من الجلد. فأجذمت: أسرعت. خب: اضطرب. الآل: يكون في ارتفاع النهار. المعزاء: الأرض الكثيرة الحصى. ذالت: تبخترت. الوليدة: الأمة. الحد: الثوب الأبيض يجر بالأرض. التلاع: مجاري الماء من رؤوس الجبال على الأودية. لست ممن يستتر بالتلاع مخافة الضيف. إن تطلبني في موضع تجمع القوم فيه المشورة تلقني لا أتخلف عنهم وإن تطلب صيدي في حوانيت الخمارين تجدني أشرب وأسقي من يحضرني. أصبحك: من الصبوح وهو شرب الغداة. والكأس: الإناء الذي فيه الخمر. متى تأتني تجدني قد أخذت خمرًا كثيرًا لأشرب وأسقي من يحضرني. إن يلتق الحي الجميع للمفاخرة وذكر المعالي تجدني معهم.

طبقها هو ولم تطبقها القبيلة معه لهذا إذا افتخر القوم بنسبهم كان هو أعظمهم انتماءً إلى أعلى الشرف وأوفاهم حظاً من الحسب، وأعلاهم سهمًا من الكرامة[1].

إن الشاعر يفتخر بنفسه، وفي الوقت بنفسه هو يقلل من شأن قبيلته فهو أعلاهم شرفًا، وأسرعهم نجدةً، وأكرمهم بضيافة من يكون معه في الخمارة.

اتخذ طرفة من الخمر نسقاً ليصنع عالمه بعيداً عن القبيلة وارتبطت الخمر بالحرب والفروسية، فهي من أبواب الرجولة، وارتبطت أيضا بالسيادة. والفارس الحق هو من يبذل ماله في سبيلها، فيشرب ويسقي أصحابه[2]. لهذا لم يكن غريباً أن يتخذها طرفة نسقاً تأكيداً على فرديته وذاته التي أنكرتها القبيلة عندما حرمته من إرث والده.

وليؤكد الشاعر على ارتباط الخمر بالفروسية والمرأة يكمل بقوله:

وَمازالَ تَشْرابي الخُمورَ وَلَذَّتي ... وَبَيْعي وَإِنفاقي طَريفي وَمُتْلَدي
إِلى أَنْ تَحامَتْني العَشيرَةُ ... وَأُفرِدْتُ إِفرادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ
ألا أيُّهذا اللائمي أحْضُرَ الوَغى ... وَإِنْ أشْهَدَ اللَّذاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدي
فَإِنْ كُنْتَ لا تَسْتَطيعُ دَفْعَ مَنِيَّتي ... فَذَرْني أُبادِرْها بِما كَسَبَتْ يَدي
فَلَوْلا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عيشَةِ الفَتى ... وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتى قامَ عُوَّدي
فَمِنْهُنَّ سَبْقُ العاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ ... كُمَيْتٍ مَتى ما تُعْلَ بِالماءِ تُزْبِدِ
وَكَرّي إِذا نادى المُضافُ مُحَنَّباً ... كَسيدِ الغَضا نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ[3]

---

[1] دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، ص285.

[2] قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص35.

[3] شرح القصائد التسع المشهورات، ص265. تشرابي: شربي تكثير. تحامتني: تركتني. العشير: أهل بيته ومن يخالطه. أفردت: تركت ولذاتي فكان وحيدًا كالبعير. المعبد: من العبد أن يمتهن كما يمتهن العبد. ألا أيها اللائمي في حضور الحرب لئلا أقتل، وفي أن أنفق مالي لئلا أفتقر. ولا ينفعني ذلك من الموت شيئًا، فدعني أنفق، ولا أخلفه. إن كنت لا تستطيع أن تبقيلي فذرني ولذاتي قبل أن يأتيني الموت. عيشة الفتى: ما يعيش به وما يلتذ. وجدك: وحقك لم. شربة: الخمر. الكميت: الحمراء تميل إلى السواد. متى ما تعل بالماء: عندما تمزج بالماء (تزبد) لأنها معتقة. المضاف: الذي أضافته الهموم. المحنب: الذي ظهرت وبدت عظامه. السيد: الذئب. الغضا: شجر.

وَتَقْصيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجِبٌ ببَهْكَنَةٍ تَحْتَ الخِبَاءِ المُعَمَّدِ[1]

يقف الشاعر هنا أمام حقيقة الحياة، ومذهبه في طلب اللذة المتمثلة بالخمر والفروسية والمرأة والحقيقة الثانية هي الموت، وعدم قدرة الإنسان على الهروب منه.

إنّ تأمل الإنسان العربي للحياة وما حوله جعلت نظرته لمسألة الحياة والموت نظرة تأملية فلسفية، فقد وجد أن الإنسان يتوقى الموت من خلال اتخاذ عدد من الوسائل، فقد ذكرت الباحثة سابقًا أن زهير بن أبي سلمى جعل السعي للسلام والعمل الشريف هو وسيلته أمام الزمان والموت، في حين عند امرئ القيس من خلال المتعة الجنسية والعلاقات الغرامية، أما عند طرفة فالخمر هي الحل، وليس غريبًا أن يجد طرفة الحل بالخمر فهي جزء من ثقافة سادت مجتمعه.

وبما أنّ الخمر جزء من ثقافة جسدت ملذات الشاعر الجاهلي، فهي ترتبط بالفروسية والمرأة، فعند طرفة الموت هو الحقيقة الوجودية الوحيدة التي روعت ضمير الشاعر الجاهلي، لهذا يتطلب الانتصار عليه المبادرة في إنفاق المال في ملذاته فمن خلال هذه الملذات يحقق الشاعر الجاهلي وجوده[2].

وقد اعتبر طرفة نموذجًا للشاعر الجاهلي الذي يطلب اللذة حبًا في الحياة وهربًا من شقاء هذه الحياة[3]، فهي الحياة تمثل له عنصرًا إيجابيًا في مواجهة الفناء والموت يقابله الموت العنصر السلبي. لهذا هذه المفردات الثقافية الموجودة في عالم الشاعر تحقق له نوعًا من التصادم

---

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص265. الدجن: الندى والمطر الخفيف وقيل هو لباس غيم السماء وإن لم يكن مطرًا. و(الدجن معجب) أي معجب من رآه. البهنكة: الحسنة الخَلْق، ويروى بهيكلة: وهي ضخمة العجز والفخذين. الخباء: بيت الشعر. المعمد: الذي له أعمدة.

(2) دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي، ص286.

(3) الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص54.

والصراع بينه وبين مجتمعه[1]، يتخذ الشاعر وسيلته الدفاعية من خلال مبدأ الإسراف واللامبالاة ليناقض مفاهيم ثقافية سائدة في المجتمع الجاهلي كالتعقل والالتزام مع رأي القبيلة، لأنه وجد أن القبيلة هي أول من تخلت عن التعقل والالتزام عندما توفي والده، وألغت مبدأ مناصرة أبناء القبيلة عندما سنحت لهم الفرصة.

إن الاقتران بين اللذات والموت جعل طرفة يصف مذهبه في الحياة، فقد سبق إلى شرب الخمر، والحرب يصف فيها كرّه:

فَمِنْهُنَّ سَبْقُ العاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ	*كُمَيْتٍ مَتى ما تُعْلَ بِالماءِ تُزْبِدِ*
وَكَرّي إِذا نادى المُضافُ مُحَنَّباً	*كَسِيدِ الغَضا نَبَّهْتَهُ المُتَوَرِّدِ*

فهو يلبي استغاثة الخائف واللاجئ إليه، وليدلل على سرعة نجدته للمستغيث يصف فرسه بأنه محنّب أي بيديه انحناء من سرعة العدو. أما الثالثة عنده فهي استمتاعه بحبيبته في بيت مرفوع بالعمد في يوم غائم. وربما أراد بالبيت المرفوع بالعمد صعوبة الوصول إلى تلك المرأة، أو لأنها ذات حسب ونسب. أما قوله في يوم غائم ليؤكد على تحقق العلاقة الغرامية معها.

إن اجتماع هذه العناصر الثلاثة إنما هي من قيمة الفتوة عند الشاعر الجاهلي (الإنسان الجاهلي)، ولعل اقتناص لذة الحياة يحقق للشاعر الجاهلي انتصارًا على الموت[2]، فطالما هو يمارس لذاته إذن هو يعلن للوجود أنه موجود. فما دام الموت قدرًا يقدم في أية لحظة شاء، فعلى الإنسان أن يبادر، بإهلاك حياته، فيما يحبه[3].

---

[1] جماليات التحليل الثقافي، ص291.

[2] دروس ونصوص في قضايا الشعر الجاهلي، ص287.

[3] قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص35.

يتابع طرفة في التأكيد على مذهبه الثقافي من خلال أسلوب التكرار فيقول:

كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ ... سَتَعْلَمُ إِنْ مِتْنَا غَدًا أَيُّنَا الصَّدِي
أرى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمَالِهِ ... كَقَبْرِ غَوِيٍّ فِي البَطَالَةِ مُفْسِدِ
تَرى جُثْوَتَيْنِ مِنْ تُرابٍ عَلَيْهِمَا ... صَفَائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفِيحٍ مُنَضَّدِ
أرى المَوْتَ يَعْتَامُ الكِرامَ وَيَصْطَفِي ... عَقِيلَةَ مَالِ الفَاحِشِ المُتَشَدِّدِ
أرى الدَّهْرَ كَنْزًا نَاقِصًا كُلَّ لَيْلَةٍ ... وَمَا تَنْقُصُ الأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَدِ
لَعَمْرُكَ إِنَّ المَوْتَ مَا أَخْطَأَ الفَتَى ... لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى وَثِنْيَاهُ فِي اليَدِ[1]

اختلف موقف طرفة من اللذة، فشرب الخمر وانغماسه فيها هي وسيلته للتغلب على الخوف، فالبقاء شيء ثمين لا يقدر وهذا ما يسعى إليه العربي. وعالم الخمر يُشكل في ثقافة طرفة أداة ناجعة لمواجهة حقائق كانت تشغل فكر الإنسان الجاهلي، فبكاء الشاعر ليس على الفناء والموت والضياع من منطلق ماضيه فقط، وإنما من خلال حاضره الذي يرتبط بالمستقبل إلى حد بعيد[2]، لهذا نرى الشاعر يستخدم ويكرر في استخدام الفعل المضارع (أرى)، وكأنه يريد أن يعطي لمحة عن رؤيته المعنوية والحقيقية التي صُقلت في مواجهة الزمان.

اختلف موقف طرفة عن غيره من الشعراء في مواجهة الزمان؛ لهذا يقول الشاعر مفتخرًا بنفسه:

وَإِنْ أُدْعَ فِي الجُلَّى أَكُنْ مِنْ حُمَاتِهَا ... وَإِنْ يَأْتِكَ الأَعْدَاءُ بِالجَهْدِ أَجْهَدِ
وَإِنْ يَقْذِفُوا بِالقَذْعِ عِرْضَكَ أَسْقِهِمْ ... بِكَأْسِ حِيَاضِ المَوْتِ قَبْلَ التَّهَدُّدِ
بِلَا حَدَثٍ أَحْدَثْتُهُ وَكَمُحْدِثٍ ... هِجَائِي وَقَذْفِي بِالشَّكَاةِ وَمُطْرَدِي

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، ص269. يروي نفسه بالخمر. انتخام: الزحار عند الحق. وهو البخيل يئن عند السؤال. الغوي: الذي يتبع هواه ولذاته. التراب المجتمع. الصفائح: الصخور الرقاق. الصم: الصلبة. يعتام: يختار. عقيلة المال: أكرمه وأنفسه عند أهله. أرى أهل الدهر. الكنز: ما استُعِدَّ حفظه. أرى العمر كنزًا ناقصًا ليس يبقى. الطِوَل: الحبل، وثنياه: ما ثني منه. إن الموت في إخطائه الفتى، أي في أن يطول عمره بمنزلة حبل بين يدي دابة، وطرفة في يدي رجل، والحبل مرخى، فمتى شاء جذبه فيقول فكذلك الفتى متعلق بالموت، والموت متعلق به.

[2] الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، ص130.

فَلَوْلا كانَ مَوْلايَ امْرءًا هُوَ غَيْـرُهُ	لَفَـرَّجَ كَرْبِـي أَوْ لأَنْظَرَنِـي غَـدِي
وَظُلْمُ ذَوي القُرْبى أَشَـدُّ مَـضاضَةً	عَلى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ[1]

لقد احتفظ طرفة بن العبد بسمات الفارس، الذي لا يتخلى عن قبيلته وإن ظلموه وعادوه، فالدفاع عن القبيلة هو مظهر من مظاهر النزعة العصبية، فالدفاع عن القبيلة وحماها من واجبات الفرد الأولى؛ بل هي مفخرته الكبرى التي يعتد بها، وما الدفاع عن القبيلة إلا دفاع عن شخصه وشرفه وعرضه[2].

وعلى الرغم من افتخار الشاعر بنفسه ونزعته العصبية وإن ظُلم إلا أنه في الحقيقة لا يمدح إلا نفسه، فيذكر كيف يجاري ويدافع، واقتصار المحاماة والدفاع عليه دون القبيلة وأفرادها. فعلى الرغم من أن حقيقة الموت كانت تواجه الجاهلي فولّدت لديه دوافع إنسانية كمكارم الأخلاق لكن عند طرفة اختلف بإقباله على تحقيق ملذاته وبالتالي تحقيق وجوده من خلال الخمر والحرب والمرأة. هذا فيما يتصل بالشاعر طرفة وثقافة الخمر عنده، وتجد الباحثة أن الأعشى[3] قد اشترك مع طرفة في حديث مشوق عن الخمر هو حديث يتصل بثقافة الشاعرين المتصلة بعصرهم.

---

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص276. إن الشاعر من حماة القبيلة يدافع عنها ويقاتل. القذع: الكلام القبيح والشتم، والعرض. إن شتمك الأعداء عاقبهم قبل أن أتهددهم.

(2) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص65.

(3) نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب ج2. ص611. ميمون بن قيس بن جندل بن شراحيل بن عوف. كانت العرب تسميه صنّاجة العرب وذلك لشهرته في المديح والهجاء وسائر فنون الشعر. ولكثرة جولاته في الأقطار.

2.1.3 معلقة الأعشى

إن حديث الأعشى حديث قصصي، فهو يحرص على الواقعية في خمرياتـــه، فهـــا هـــو يسرد وقائع جرت معه، وأهمية هذه الوقائع تنبع من كونها ثقافة سادت في مجتمع الأعشى حيث يقول:

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلى الحـانوتِ يَتْبَعُني   شاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ
في فِتْيَةٍ كَسُيوفِ الهِنْدِ قَدْ عَلِموا   أنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنْ ذي الحيلَةِ الحِيَلُ
نازَعْتُهُمْ قُضُبَ الرَّيْحانِ مُتَّكِئًا   وَقَهْوَةً مُزَّةً راووقُها خَضِلُ
لا يَسْتَفيقونَ مِنْها وَهْيَ راهِنَةٌ   إلا بِهاتِ وَإنْ عَلّوا وَإنْ نَهِلوا
يَسْعى بِها ذو زُجاجاتٍ لَهُ نُطَفٌ   مُقَلِّصٌ أسْفَلَ السِّرْبالِ مُعْتَمِلُ
وَمُسْتَجيبٍ تَخالُ الصَّنْجَ يَسْمَعُهُ   إذا تُرَجِّعُ فيهِ القَيْنَةُ الفُضُلُ
وَالسّاحِباتِ ذُيولَ الرَّيْطِ آوِنَةً   وَالرّافِلاتِ عَلى أعْجازِها العِجَلُ
مِنْ كُلِّ ذلِكَ يَوْمٌ قَدْ لَهَوْتُ بِهِ   وَفي التَّجارِبِ طولُ اللَّهْوِ وَالغَزَلُ[1]

إن فعل الحياة عند الأعشى يتجسد من خلال منظومة ثقافية هي فعل الكرم ليبقـــى ذكـــر الإنسان حيًّا.

لقد أثرت نشأة الأعشى في الحيرة من موقفه من الخمر[2]، فهو يقول عن طعمها المز:

نازَعْتُهُمْ قُضُبَ الرَّيْحانِ مُتَّكِئًا   وَقَهْوَةً مُزَّةً راووقُها خَضِلُ

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، ص702–704. الحانوت: بيت الخمار. الشاوي: الذي يشوي. ويقال للحـــم منشو. المشل: الجيد السوق للإبل. المشل: الخفيف في الحاجة. شول: هو الذي يحمل الشيء. في جمع فتـــى فتية، كسيوف الهند أي في نشاطهم وصرامتهم كالسيوف. لقد علموا ما قـــدّر علـــيهم. أي نـــازعتهم حـــسن الأحاديث وطريفها. يعني الريحان: أي يحمي بعضهم بعضًا. مرتفقًا: أي متكئًا. القهوة: الخمر. سميت بـــذلك أنها تقهي عن الطعام؛ أي تذهب الشهوة للطعام. ويقال القهوة: الصفوة. المز: التي بها مزازة. الخضل: الدائم الندي. أي نازعتهم حسن الأحاديث وطريفها. يعني الريحان: أي يحمي بعضهم بعضًا. مرتفقـــا: أي متكئـــا. القهوة: الخمر. سميت بذلك أنها تقهي عن الطعام؛ أي تذهب الشهوة للطعام. ويقال القهوة: الـــصفوة. المـــز: التي بها مزازة. الخضل: الدائم الندي. أي يسعى بها الساقي عليهم. النطف: اللؤلؤ العظـــام ويقـــال القرطـــة الواحدة نَطْفة. مُقلّص: مُشمّر. السربال: القميص. معتمل: دائب.

[2] الأعشى شاعر المجون والخمر ، ص40.

تلاحظ الباحثة اشتراك الأعشى وطرفة في ثقافة واحدة هي أن الخمر والفروسية والمرأة كلها تذكر بموضع واحد، على الرغم من النقيض بين الخمر الممثلة للذة ومتعة الحياة، وبين الحرب التي تجسد سرعة الزوال وقصر الحياة وما تجلب الحرب من موت. إلاّ أنّ ارتباط الخمر بالحرب طبيعي فمن خلال الخمر يجابه ويقاتل، فهي تبعث في الجسم نشاطًا ومرحًا لا يجدهما صاحبها حين يكون صاحيًا، فتخلق في الإنسان جرأة وتهورًا. فالانغماس باللذة يحقق له الراحة بعيدًا عن القلق، وهذا يؤدي إلى أن يأخذ الشاعر شكل المتمرد على ثقافة العقل والالتزام حيث إن الخمر هي ما تحقق له الخلود من خلال فعل الكرم والجود عليها بسخاء.

يقول الأعشى:

غَرّاءُ فَرْعاءُ مَصقولٌ عَوارِضُها ... تَمشي الهُوَيْنى كَما يَمشي الوَجي الوَحِلُ
كَأَنَّ مِشيَتَها مِن بَيتِ جارَتِها ... مَرُّ السَّحابَةِ لا رَيثٌ وَلا عَجَلُ
تسمع للحلي وَسْواسًا إِذا انصَرَفَتْ ... كَما استَعانَ بِريحٍ عِشرِقٌ زَجِلُ
هِرْكَولَةٌ فُنُقٌ دُرمٌ مَرافِقُها ... كَأَنَّ أَخمَصَها بِالشَّوكِ مُنتَعِلُ
إِذا تَقومُ يَضوعُ المِسكُ أَصوِرَةً ... وَالزَّنبَقُ الوَردُ مِن أَردانِها شَمِلُ[1]

إن الثقافة التي أثرت في الشاعر دفعته إلى التسلية واللهو والعبث بطريقة العربي، فالفراغ الطويل يقطعه العربي بالخمر وبالحروب[2]. وذكر الخمر التي ترتبط باللذة يستدعي ذكر

---

(1) المرجع نفسه، ص686. الغراء: البيضاء الواسعة الجبين. العرض: الحسب وقيل هو النفس الفرعاء: الطويلة الفرع، وهو الشعر. مصقول عوارضها: نقية العوارض. تمشي الهويني: على رسلها ليست بوثّابة. الوجي: الذي يشتكي حافره ولم يحف. مر السحاب: أي تهاديها كمر السحابة وهذا ما يوصف به النساء. الريث: البطء. عجل: استبطأته. الحلي: واحد يؤدي عن جماعة. الوسواس: الصوت يصف أنها حالية. إذا انصرفت: إذا انقلبت إلى فراشها. كما استعان بريح عشرق زجل: ضربته الريح خشية صوت الحلي بصوته. العشرق: شجيرة مقدار ذراع لها أكمام. الهركولة: الضخمة الوركين الحسنة الخلق. الهركولة: الحسنة المشية الحسنة الجسم والخَلْق. ويقال للفتية من النساء والإبل الحسنة الخلق. فنق، درم: ليس لمرفقها حجم. الأخمص: باطن القدم. هي متقاربة الخطو. يضوع: يذهب ريحه كذا وكذا. أصورة: نفحات: وآونة جمع أوان. أجود الزنبق ما كان يضرب إلى الحمرة. أردان: جمع ردن وهي أطراف الكمام. شمل: أي طيبها يشمل.

(2) تطور الخمريات في الشعر العربي، ص28.

ذكر المرأة الطرف الثاني للذة، فيصفها ويصف معالم الجمال العربي للفتاة الجاهلية كما صورتها الثقافة العربية إلا أن هذا لم يمنع الأعشى من حديث الموت، فإحساس الشاعر بالضياع لأنه يعتقد أن المجتمع لم يعزز في نفسه سوى الضياع. لهذا يؤكد على الحياة من خلال الإندفاع نحو الحركة، التي تتجسد من خلال الخمر ومفعولها والحرب وإثبات الذات. والمرأة هي جزء كبير من إثبات الوجود من خلال الاستمرارية. ولا يتحرج (الأعشى) من ذكر تلك الثقافة فهي تشكل جزءًا من مرسوخه الثقافي القائم على الإقرار المذعن على حتمية الموت وقدرية النهاية، وأن الحياة وجدت للاستمتاع بملذاتها ممثلة بالخمر والحرب والمرأة وهي عناصر الفتوة والشباب والرجولة كما ذكرها طرفة.

2.3 الرموز المُؤَنسَنة[1]

يشكل الحيوان عند الشاعر الجاهلي ثقافة تخدم غرضه، فإذا أراد الشاعر أن يعبر عن همومه وما يواجهه من صراعات يرسل لنا صورًا عن الصراع الحيواني. فقد عدت تبعًا لذلك رموزًا في النص الشعري الجاهلي تكون محملة بإشارات متعددة الوظائف ومحددة الأبعاد.

على الرغم من أن البعض يجد غموضًا في الرمز المستخدم في القصيدة الجاهلية لكنها في الحقيقة هي الرؤية المضمرة التي يبثها الشاعر في شيفرات اللغة الشعرية، ليكون التعارض بين الظاهر والباطن، فتتحول الرموز إلى ما يمكن تسميته بالانقلاب النسقي للرموز[2].

ومن تلك الصور، صورة الناقة، والأتان والبقرة، حيث تشكل تلك الصور مساحة لا بأس بها، وتتجسد في تلك الصور الصراع الإنساني وقضاياه.

---

[1] جماليات التحليل الثقافي، ص94.

[2] المرجع السابق، ص94.

الناقة

للناقة مكانة راسخة في المجتمع العربي البدوي عامة والمجتمع الجاهلي بخاصة، فلعبت تبعًا لذلك دورًا هامًا من الناحية الاقتصادية فمثلت أساس الحياة بعد الماء.

وتتمثل أهمية الناقة (الإبل) في المجتمعات البدوية والصحروية من خلال استمتاعهم في التلذذ بطعم لحمها ونستطيع رؤية هذا المعنى من خلال الرجوع لمعلقة امرئ القيس حيث يقول:

وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذارى مَطِيَّتي فَيا عَجَبًا مِنْ رَحْلِها المُتَحَمَّلِ
فَظَلَّ العَذارى يَرْتَمينَ بِلَحْمِها وَشَحْمٍ كَهُدّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

ناهيك عن استخدام الإبل وسيلة لحمل هوادج النساء، يقول امرؤ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقالَتْ لَكَ الوَيْلاتُ إِنَّكَ مُرْجِلي
تَقولُ وَقَدْ مالَ الغَبيطُ بِنا مَعًا عَقَرْتَ بَعيري يا امْرَأَ القَيْسِ فَانْزِلِ

1.2.3 معلقة لبيد بن أبي ربيعة

إن الاستخدام المتكرر لرمز الناقة يوجه رؤية الباحثة إلى أن الناقة تمثل ثقافة سادت المجتمع الجاهلي، فاستخدام الشاعر للناقة لم يكن عشوائيًا، بل كان استخدامًا واعيًا. يقول لبيد:

فَاقْطَعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلَخَيْرُ واصِلِ خُلَّةٍ صَرّامُها
وَاحْبُ المُجامِلَ بِالجَزيلِ وَصَرْمُهُ باقٍ إِذا ضَلَعَتْ وَزاغَ قِوامُها[1]

تحدث لبيد عن الناقة، ناقة الأسفار، وكيف رحلت حبيبته نوار، ويكمل الصورة التي أرادها للناقة الراحلة، إنها ناقة قد اعتادت مواصلة الأسفار، فصارت خفيفة الجسم بسبب ذوبان

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، ص378-379. شر الناس من كان يتجنى ليقطع مودة صاحبه. زاغت قوامها: زاغت استقامتها فهو على هذا قوام مفتوح. واحب المجامل: أي اخصص بالعطاء، يقال حبوته إذا خصصته بالعطاء، المجامل: الذي يجاملك بإظهار المودة وسره على خلاف ذلك. الجزيل: الكثير وأصله من الحطب الجزل وهو الغليظ.

لحمها وشحمها، وعلى الرغم من هزلها إلا أنها نشيطة وقوية تجري بسرعة هائلة، وليدلل على سرعتها يشبهها بصورة الأتان قائلاً:

بِطَليحِ أَسفارٍ تَركنَ بَقيَّةً ... مِنها فَأَحنَقَ صُلبُها وَسَنامُها
فَإِذا تَغالى لَحمُها وَتَحَسَّرَتْ ... وَتَقَطَّعَتْ بَعدَ الكَلالِ خِدامُها
فَلَها هِبابٌ في الزِّمامِ كَأَنَّها ... صَهباءُ راحَ مَعَ الجَنوبِ جَهامُها
أَوْ مُلمِعٌ وَسَقَتْ لِأَحقَبَ لاحَهُ ... طَرْدُ الفُحولِ وَضَربُها وَكِدامُها
وَمُحَقَّقًا وَسْطَ اليَراعِ يُظِلُّهُ ... مِنها مُصَدَّعُ غابَةٍ وَقِيامُها
أَفَتِلكَ أَمْ وَحشِيَّةٌ مَسبوعَةٌ ... خَذَلَتْ وَهادِيَةُ الصِّوارِ قِوامُها
خَنساءُ ضَيَّعَتِ الفَريرَ فَلَمْ يَرِمْ ... عُرْضَ الشَّقائِقِ طَوْفُها وَبُغامُها
لِمُعَفَّرٍ قَهْدٍ تَنازَعَ شِلْوَهُ ... غُبسٌ كَواسِبُ ما يُمَنُّ طَعامُها
وَتَسَمَّعَتْ رِزَّ الأَنيسِ فَراعَها ... عَنْ ظَهرِ غَيبٍ وَالأَنيسُ سَقامُها
فَغَدَتْ كِلا الفَرْجَيْنِ تَحسَبُ أَنَّهُ ... مَوْلى المَخافَةِ خَلفُها وَأَمامُها
حَتّى إِذا يَئِسَ الرُّماةُ وَأَرسَلوا ... غُضْفًا دَواجِنَ قافِلًا أَعصامُها
فَلَحِقْنَ وَاعتَكَرَتْ لَها مَدَرِيَّةٌ ... كَالسَّمهَرِيَّةِ حَدُّها وَتَمامُها
لِتَذودَهُنَّ وَأَيقَنَتْ إِنْ لَمْ تَذُدْ ... أَنْ قَدْ أَحَمَّ مِنَ الحُتوفِ حِمامُها
فَتَقَصَّدَتْ مِنها كَسابِ وَضُرِّجَتْ ... بِدَمٍ وَغودِرَ في المَكَرِّ سُحامُها[1]

تلاحظ الباحثة أن هذه الأبيات المذكورة قائمة على ثلاثة مشاهد، منبثقة من صورة الناقة فتتفرع إلى صورتين اثنتين.

حركة الصراع بدأت من عند الناقة التي تقاوم ظروف الحياة وتصارع فعلى الرغم من نحفها وضعفها إلا أنها نشيطة سريعة.

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، ص380. لقد تحولت الناقة إلى ناقة هزيلة من كثرة السفر. فضمر سنامها. لقد ذهب لحمها. تمتلك نشاطًا وسرعة كأنها سحابة صهباء. إن الحمار والأتان انتهيا من عدوهما إلى موضع يشربان به الماء. أفتلك الأتان تشبه ناقتي أم بقرة وحشية، الصوار: القطيع من البقر قد تحلقت في طلب ولدها. إن هذه البقرة لا تبرح من هذه الرملة تطلب ولدها لأن في هذه الرملة نباتًا فيه تصيح لولدها. المعفر: الذي سحب في العفر وهو التراب. القهد: الأبيض. هو الأبيض الذي يخالط بياضه صفرة أو حمرة. تنازع: تعاطى. الرز: الصوتز الأنيس: الناس وهم الصيادون. فراعها: أفزعها. الفرج: موضع المخافة. فعدت وكلا الفرجين تحسب أنه مولى المخافة. أي يئسوا أن يصيبوا البقرة لعدوها.

ثم ينتقل بالقارئ إلى المشهد الثاني فيرسم لنا صورة جميلة للحمار وأتانه، يطوفان بين الأشجار والأعشاب يرتعان في المراعي فيمرحان ويرتويان دون أن يتعرض أحد لهما بسوء.

تلاحظ الباحثة أن الشاعر سكت عن مصير الأتان، بعكس الصورة أو المشهد الثالث الذي عبر عنه من خلال البقرة الوحشية التي تصارع ضد الظروف الحياتية المحيطة بها، فهو هنا يرصد لها الذئاب (السباع) + الصياد وكلابه.

فبين لنا في البداية مشهد مصرع ابن البقرة الوحشية التي تثكل به، حيث تنتصر عليه الذئاب، وتفترسه أسوأ افتراس، لضعفه وقلة حيلته في الهرب وضعف قوته في الفرار، فهو يعلم بسطوة الموت على كل الكائنات من ضعيفها إلى قويها، فلا يوجد أحد إلا ويقع تحت قبضته، لهذا ومن خلال لوحات الحيوان التي يرسمها تتوقف عجلة الزمن ويخضع المكان لهيمنة الحيوان، لينتصر الحيوان على الزمن. لهذا يصور لنا كيف هربت البقرة من سهام الصيادين وكلابهم بعد أن استطاعت أن تنطح منها كسابها وسخامها، وكأن مجيء هذا الصراع لتثأر البقرة الوحشية بجؤذرها الرضيع الفقيد. إن نجاة البقرة إنما بسبب سرعتها وجريها ولأنها الأكثر حذراً.

تلاحظ الباحثة احتواء النص الجاهلي بكثافة القص التصويري، إذ يقوم هذا القص على العلاقات الصدامية وأنساق صراعية تعزز مقولة مركزية الضد في الشعر الجاهلي[1].

"إن فكرة الصراع بين موجودات الحياة وموضوعاتها تغدو قضية جدلية مصيرية في البنية العقلية/الثقافية للشاعر الجاهلي، وهو أي الشاعر يحاول أن يجد من خلالها أو من خلال مفرداتها التخييلية إجابة عن سؤال تفرضه إشكاليات الحياة، أو عن لغز مبهم محير بقصد

---

(1) جماليات التحليل الثقافي، ص111.

الشاعر إلى استيضاحه إن استطاع، أو تقديم تعليلات تمليها عليه ثقافته وحركيته في العمل والتجريب"[1].

وتبعًا لهذا فيمكن إحالة المشاهد الحركية لعالم الحيوان على أنها أقنعة شعرية، وأنساق مضمرة تكشف عن ثقافة عميقة عند الشاعر في تقديم إجابات عن تعقيدات الحياة التي يحاول الانتصار عليها حسبما تمليه ثقافته[2].

استخدم الشاعر الناقة، على أنها أداة عظيمة خيالية[3]، تسير دون كلل وتعب لهذا نراه يربط بينها وبين عنصرين يكملان رؤية الشاعر ليحققا الانتصار لرموزها الإنسانية، الحمار والأتان والبقرة الوحشية.

فالحمار والأتان يصلان إلى نبع الماء وكأنهما وصلا إلى سر الخلود. فالماء رمز للخلاص، وسط الصحراء المقفرة، ثم صور للقارئ البقرة الوحشية وفقدانها لجؤذرها الرضيع لكنها نجت من الصيادين وكلابهم.

إن هذه الرموز التي يطرحها الشاعر الجاهلي ترجع حسب النسقية الثقافية إلى شيء واحد هو الإنسان في مواجهته لأشكال الشر وصوره عبر صورة الإنسان السالب "الصائد، الكلاب" والموضوع المطروح هو الشر وتصاريف القدر[4]. وهذه الأشكال المتعددة لجوانب الصراع هي في حد ذاتها صور مرآوية إسقاطية لمسألة بحث الشاعر عن وسيلة للخروج من تجربة الفقد التي اجترحها في مقدمة النص وهي رحيل نوار التي هجرته وارتحلت بعيدًا[5].

---

(1) المرجع السابق، ص111.

(2) المرجع نفسه، ص111.

(3) المرجع نفسه، ص112.

(4) **جماليات التحليل الثقافي**، ص113.

(5) المرجع السابق، ص113.

إن المهمة التي يريد الشاعر تحقيقها هنا هو أن يشعر المتلقي بأنه صاحب مهمة في الحياة، فمن خلال رحلته على الناقة لتحقيق حلم الأمل باستعادة الغائب المفقود (نوار، الظعن: الحياة) إلى جوهرها ونضارتها، فهو حريص على لم الشمل وترسيخ حقيقة التوحد، فحمار الوحش وأتانه قد انتصرا على ما حولهما بوصولهما إلى الغدير، وكذلك الحال بالنسبة للبقرة الوحشية وإن كانت قد خسرت ولدها الرضيع لكنها استطاعت النجاة من الصيادين والكلاب لتبدأ حياة جديدة وخصوبة جديدة. وهذا تفاؤل من قبل الشاعر يريد بثه لنفسه أولاً وللسامع ثانيًا.

2.2.3 معلقة الحارث بن حلزة

وترى الباحثة أن هذه الرؤية الثقافية تتكرر عند الحارث بن حلزة، فقد ذكر الحارث أنه يستعين بالناقة على الهم الذي ينزل به عند فراق الحبيبة، وتتصف ناقته بسرعة الجري مما تعمل على إثارة الغبار، يقول في ذلك:

غَيْرَ أَنّي قَدْ أَسْتَعِينُ عَلى الهَـ	*ـمِّ إِذا خَفَّ بِالثَّوِيِّ النَّجاءُ*
بِزَفُوفٍ كَأَنَّها هِقْلَةٌ أُمُّ	*رِئالٍ دَوِّيَّةٌ سَقْفاءُ*
فَتَرى خَلْفَها مِنَ الرَّجْعِ وَالوَقْـ	*ـعِ مَنِيْنًا كَأَنَّهُ أَهْباءُ*
وَطِراقًا مِنْ خَلْفِهِنَّ طِراقٌ	*ساقِطاتٌ أَوْرَدَتْ بِها الصَّحْراءُ*
أَتَلَهّى بِها الهَواجِرَ إِذْ كُـ	*ـلُّ ابْنِ بَلِيَّةٍ عَمْياءُ*(1)

إن تعقيدات الحياة من حول الشاعر، وما يوجد فيها الحياة من صراعات وحروب تجعل الشاعر يتوجه إلى استخدام أقنعة شعرية تمثل جزءاً من ثقافته محاولاً إيجاد حلول وتقديم إجابات تشغل باله.

---

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، ص551. الثوي: المقيم. قد أستعين على همي بهذه الناقة. زفوف: يريد ناقته. الزفيف: السرعة. الرجع: رجع قوائمها. المنين: الغبار الخفيف. إهباء: إذا أثار التراب. الطراق: طراق النعل. يقال طارقت النعل: إذا أطبقت أحدهما على الأخرى. أودت: أهلكت. أتلهى: من اللهو، أي لهوي بها في الهواجر. والهاجرة: انتصاف النهار. والمعنى أن صاحب الهم إذا تحير نجوت أنا من الهم على ناقتي.

وهنا ترى الباحثة أن الناقة كانت وسيلة الشاعر في قطع الصحراء سريعًا من أجل الانتصار على الظروف والاقتراب من الأمل المتمثل بلقاء المحبوبة.

مثلت الناقة دورًا في ثقافة الشاعر من خلال أنها أداة خلاص تخرج الشاعر من محنته في فقد المحبوبة أسماء، فهي وسيلة عند كلا الشاعرين من أجل تغيير الواقع المأساوي من خلال الفعل والعمل، فالشاعر لا يصف ناقته إلا بصفات القوة والكمال، فهذه الصفات تجعل الشاعر يتشبث بهاجس الحلم وتحقيق المراد على الرغم من سلسلة الإحباطات التي تتعارض مع آماله وثقافته[1].

[1] جماليات النقد الجمالي، ص118.

الفصل الثالث

ثقافة القوة/ثقافة العاطفة

4. ثقافة القوة/ثقافة العاطفة

من مظاهر الحياة الجاهلية الفروسية، حيث تعتبر الطابع والسمة الغالبة على طبائع العرب؛ لما تمثله من مجموعة المثل الرفيعة والبطولات الحربية التي ترد على ألسنة الشعراء الفرسان، وتجاوبت أصداؤها في أطراف الصحراء الواسعة[1].

وتختلف الفروسية عن البطولة، فالفروسية لغة: هي من فَرَسَ الثلاثية، وهي واحد الخيل والجمع أفراس الذكر والأنثى في ذلك سواء. والفارس صاحب الفرس على إرادة النسب، وقد فَرُسَ فلان بالضم يَفْرُسُ فروسة وفراسة إذا حَذِقَ بأمر الخيل[2].

وفي الحديث النبوي الشريف "علموا أولادكم العوم والفَراسة"[3] بالفتح العلم بركوب الخيل وركضها من الفروسية[4].

وجاء أيضًا: إنّ الفروسية من فروسة وهي الحذق في ركوب الخيل[5].

أما البطولة من بَطُلَ فلان. بطولة وبطالة: صار شجاعًا فهو بطل[6]. وجاء كذلك بَطُلَ يَبْطُل بطولة: الشاب استبسل وضحّى، بَطُل الجندي في ساحة المعركة[7].

---

(1) القيسي، نوري حمودي. الفروسية في الشعر الجاهلي، بيروت/لبنان، مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984م، ص27.

(2) لسان العرب، مادة فرس.

(3) الهندي، علاء الدين. كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال. مؤسسة الرسالة، 1993، ج16، الحديث رقم (45342)

(4) لسان العرب، مادة فرس.

(5) الهادي في لغة العرب، ج3، 1992م.

(6) المعجم الكبير، القاهرة/مصر، الهيئة المصرية العامة، ج2، حرف الباء، 1981م.

(7) معجم اللغة العربية، المجلد الثاني، 1995م.

وتقترب البطولة من مفهوم الحماسة بمعناها الحربي، وهي الشجاعة والبأس والضرب والطعان[1].

1.4 معلقة عنترة

تحاول الباحثة هنا أن تبين كيف استطاع الشاعر عنترة تجاوز ثقافة مجتمعه، كاسرًا قيودًا وُضعت وحواجز ارتفعت مع مرور الزمن، فأصبحت جزءًا من أعراف وتقاليد وثقافة مجتمعه.

جسدت البطولة شخصية عنترة بن شداد أنموذجًا مثاليًا للبطولة بكل مقوماتها. فقد ولد عنترة في قبيلة عبس، وكانت عبس تعد جمرة من جمرات العرب، ويقصدون بالجمرة، القبيلة التي لا تنضم إلى أحد، ولا تحالف غيرها في قتال من يقاتلها من القبائل أو القبيلة، التي يكون فيها ثلاثمئة فارس أو ألف فارس[2].

إضافة إلى نشوء عنترة عبدًا يخدم قومه ويرعى إبلهم ومواشيهم قبل أن تحين فرصة إثبات فروسيته وشجاعته. فقد عاش عنترة حياة مليئة بالمشاعر النفسية الحادة التي فجرت بطولته وفروسيته، وألهبت عاطفة الحب بين جوانب نفسه، وأذكت لديه الشغف بالحرية والإصرار على نيلها وألهمته الشعر[3].

والعبودية قضية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمشكلة اللون، فقد ولد عنترة أسود. سرى السواد إليه من أمه، فكان ذلك سببًا لنبذه واضطهاده وكراهيته. فمعروف أن العرب كانت تكره اللون

---

(1) المرجع السابق.

(2) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 511/4.

(3) عياد، شكري، نوفل، يوسف. عنترة الإنسان والأسطورة، الرياض/السعودية. (ب،ن). 1982، ص22.

الأسود، وتنسب إليه كل سيئ، فالغربان مكروهة وهي رمز التشاؤم لأنها سوداء، وتبعًا لهذا، قد أطلقوا على من ولدتهم أمهاتهم سودا بأغربة العرب(1).

أطلق العبد عند العرب على من غلب عليهم السمرة التي تميل إلى السواد، وكان من سادة العرب من وصف بحلكة اللون وشابه الزنج بالإهاب الخشن والبشرة القاتمة، فإذا قالوا: العبد، فهم لا يقصدون الزنجي ولا يخصون سواد اللون بالمهانة لكنهم يقصدون كل أسير لم يفك إساره وكل جليب يباع ويشترى في الأسواق، ومنهم صفر الوجوه وبيض الوجوه، ويقصدون على الأخص كل إنسان مجهول النسب لا ينتهي إلى أصل من أصولهم المشهورة(2).

إحساس عنترة بالدونية في مجتمع الأحرار بين إخوته وأبناء عمومته، هذا و إحساسه بالمغايرة في المعاملة بينه وبين غيره جعله يتمرد، لكن تمرده كان إيجابيًا لصالح القبيلة؛ فأدرك أن الفروسية ربما كانت هي وسيلته الوحيدة إلى الحرية(3).

لكن على الرغم من ارتباط الشاعر الجاهلي (عنترة) على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطًا تبدو فيه فرديته كأنها ذائبة في ذات القبيلة، فإن شعره على المستوى الفني يتسم بطابع الفردية-الأنوية، كأنه عالَمُ وحده(4).

باعتقادي أن الأنا الشاعرة لا بد من أن تنفصل بشكل أو بآخر عن الأنا المفروضة لكن هذا يتطلب قوة لأن الارتماء في أحضان الجماعة أسهل من الانفراد بالنفس. والانفراد بالنفس لا يكون انفرادًا مطلقًا.

---

(1) الأغاني، مجلد 8، ص240.

(2) عبد الحافظ، صلاح. نقد النص. القاهرة/مصر: دار المعارف، 1993م. ص31.

(3) الحمصي، نهلة. أبطال بين الحقيقة والخيال، دمشق/سوريا: دار البشائر للطباعة والنشر، 1999م، ص10.

(4) السيوفي، عصام. المرأة في الأدب الجاهلي، بيروت/لبنان: دار الفكر الإنساني، 1991م.

ترى الباحثة أن عنترة كغيره من الشعراء؛ تخوض نفسه غمار الحياة، وسط تيارات متدافقة متصارعة. هي في جملتها تيارات اجتماعية وضغوط اجتماعية ونفسية في معظم الأحيان[1].

يقال إن التجارب الأليمة التي يعانيها المرء لا بد من أن تندغم في صميم وجوده، فتصبح ثروة باطنة تدخرها الذات للمستقبل وتتسلح بها ضد ما يستجد من الهجمات. لكن هذا الألم لن يكون دخيلاً نعانيه ونقع تحت تأثيره، بل يصبح أداة فعالة تصقل شخصيتنا، وتزيد من عمق حياتنا الباطنية[2].

وهذا ما سنجده عند عنترة العبسي، الذي جسد في معلقته تجربته، فنقل الواقع لكن من خلال رؤيته الشعرية وتجربته الإبداعية، فمثل ثقافة هي انعكاس لثقافة مجتمع وظروف اجتماعية، فوضحت رؤية الشاعر من خلال منظومتين ثقافيتين هما: ثقافة القوة وثقافة العاطفة.

يقول عنترة:

هَلْ غادَرَ الشُّعَراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ... أمْ هَلْ عَرَفْتَ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أعْياكَ رَسْمُ الدّارِ لَمْ يَتَكَلَّمِ ... حَتّى تَكَلَّمَ كَالأصَمِّ الأعْجَمِ
وَلَقَدْ حَبَسْتُ بِها طَويلاً ناقَتي ... تَرْغو إلى سُفْعٍ رَواكِدَ جُثَّمِ
دارٌ لآنِسَةٍ غَضيضٍ طَرْفُها ... طَوْعِ العِناقِ لَذيذَةِ المُتَبَسَّمِ
يا دارَ عَبْلَةَ بِالجِواءِ تَكَلَّمي ... وَعِمي صَباحًا دارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمي
فَوَقَفْتُ فيها ناقَتي فَكَأنَّها ... فَدَنٌ لأقْضيَ حاجَةَ المُتَلَوِّمِ

---

[1] التطاوي، عبدالله. أشكال الصراع في القصيدة العربية. القاهرة/مصر: مكتبة الانجلو المصرية، 2002، ص8.

[2] مشكلة الإنسان، ص36.

وَتَحُـــلُّ عَبْلَـــةُ بِـــالجِواءِ وَأَهْلُنـــا بِـــالحَزْنِ فَالـــصَّمّانِ فَـــالمُتَثَلَّمِ[1]
حُيِّيـــتَ مِـــنْ طَلَـــلٍ تَقـــادَمَ عَهْـــدُهُ أَقْـــوى وَأَقْفَـــرَ بَعْـــدَ أُمِّ الهَيْـــثَمِ
حَلَّتْ بِأَرْضِ الزّائِـــرينَ فَأَصْـــبَحَتْ عَسِرًا عَلَيَّ طِلابُهـــا ابْنَـــةَ مَخْـــرَمِ
عُلِّقْتُهـــا عَرَضًـــا وَأَقْتُـــلُ قَوْمَهـــا زَعْمًا لَعَمْرُ أَبيـــكَ لَـــيْسَ بِمَـــزْعَمِ
وَلَقَـــدْ نَزَلْـــتِ فَـــلا تَظُنّـــي غَيْـــرَهُ مِنّـــي بِمَنْزِلَـــةِ المُحِـــبِّ المُكْـــرَمِ
كَيْفَ المَـــزارُ وَقَـــدْ تَرَبَّـــعَ أَهْلُهـــا بِعُنَيْـــزَتَيْنِ وَأَهْلُنـــا بِـــالغَيْلَمِ
إِنْ كُنْـــتِ أَزْمَعْـــتِ الفِـــراقَ فَإِنَّمـــا زُمَّـــتْ رِكـــابُكُمُ بِلَيْـــلٍ مُظْلِـــمِ
مـــا راعَنـــي إِلّا حَمولَـــةُ أَهْلِهـــا وَسْطَ الدِّيارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمْخِـــمِ[2]

صراع عنترة لم يكن صراع فرد لفرد، بل هو صراع مجتمع بأكمله بمـــا يحملـــه مـــن عادات وتقاليد متوارثة وبما فيها من بقايا ديار. إن الأطلال تمارس عنفها علـــى الـــشاعر بعـــدم الرد، فهي صامتة، فالمجتمع يمارس عنفه على عنترة وغيره من العبيد احتقارًا لهم ممـــا يولّـــد القهر من هذا المجتمع والحقد عليه.

---

(1) شرح القصائد التسع المشهورات، 453/2. هل أبقى الشعراء لأحد معنى إلا وقد سبقوا إليه. وهل يتهيأ لأحد أن يصلح معنى لم يسبق إليه أنك عرفت الدار بعد توهم. غادرت الشيء: إذا تركته. وسمي الغدير غديرًا لأن السيل غادره أي تركه، فكأنه غدر بالقوم فعندما رجعوا لم يجدوا الغدير. لذيذة الفم المتبسم. الجواء: موضـــع. عمي صباحًا: بمعنى يعم المطر وهو دعوة لهم بكثرة الاستسقاء والخير. وقفت أنا ووقفت نـــاقتي، المتلـــوم: المتلبث. الفدن: القصر. تحل: تنزل. الجواء: موضع وكذلك الحزن، والحزن: ما غلظ من الأرض. الصمان: موضع ويقال جبل. و(الصمان الصوان) في الأصل الحجارة. إلا أن الصوان يستعمل كحجارة النار.وكانـــت العرب تذبح بها. والجواء: ما اطمأن من الأرض. المتثلم: مكان.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 453/2. حييت: من التحية. الطلل: ما كان له شخص. الرسم: نحو الرماد. تقادم عهده: أي قدم العهد به وطال. وأقوى: خلا. حلت: نزلت. الزائرون: الأعداء. كأنهم يزأرون كما تـــزأر الأسد. علقتها عرضًا: كان حبها غير تعمد. غير ما أنا عليه من محبتكم وأنا عندي بمنزلة من لا أقدم عليـــه أحد. تربع القوم: نزلوا في الربيع. عنيزتان والغيلم: موضعان. كيف أزورها وقد بعدت عنـــي بعـــد قربهـــا وإمكان زيارتها. إن كنت أزمعت الرحيل: أزمعت أي عزمت وأجمعت. زمت: شدت بالأزمة والركـــاب، لا يستعمل إلا في الإبل. راعني: أفزعني. لحمولة: الإبل التي تحمل علياه. ووســـط: طـــرف. تـــسف: تأكـــل. الخمخم: بقلة بها حب أسود إن أكلته الغنم قلت ألبانها وتغيرت فهي لا تجد غيره تأكله.

تفاعل الديار مع المجتمع بعدم الرد على عنترة لأنها يتماشى مع نظام المجتمع الجاهلي القائم على الطبقية، وعدم مخالطة العبيد، وحديثه للديار لا يخلو من ذكر المرأة، وأية امرأة هذه، إنها عبلة، الحرة الشريفة، ابنة عمه، ومن هنا يتبين لنا عدم رد الديار على عنترة، فهي ديار عبلة من الطبقة الأولى في المجتمع. هو صراع الطبقات، الطبقة العليا ومكافحة الطبقة الدنيا لمنعها من الحصول على أدنى الحقوق الاجتماعية.

ويشكل النسب أهمية من خلال العلاقات الاجتماعية مثل الزواج، فالعرب لم تستخف بالأحساب ومن شدة اهتمامهم نشأ لديهم علم الأحساب[1]، وعند العرب الكفء لا يخطب إلاّ الكفء، والهجين لا يخطب إلاّ الهجين، والكفء يشترطون فيه صراحة النسب، وهذا مدعاة للشرف عندهم[2]، ومن هنا كان العرب يفرقون بين صريح النسب وهو من كان والده من العرب، أما الهجين فهو الذي ولدته أمة[3]. لا يقتصر هذا الأمر على الرجل، فقد كانت العرب تفتخر بزواجها من ذوات الحسب والنسب، وتعد هذا الزواج مأثرة لأبنائها وفضيلة[4].

اتخذ عنترة لنفسه اتجاهًا يعوض به عن تلك النقائص التي خلقتها أعراف المجتمع الجاهلي[5]؛ فوجد أن البطولة تحقق له ذلك وتعزز له جانبًا من جوانب شخصيته، فعند الشاعر صراعان: داخلي من خلال رغبته بتحطيم قيد العبودية، والنظرة الشائبة للمجتمع لأمثاله، والصراع الخارجي المتمثل بتحقيق طموحه بالتحرر من عبوديته، وبالتالي الوصول لقلب عبلة.

---

(1) ابن كثير: البداية والنهاية. بيروت/لبنان: مكتبة المعارف، ج2، 1966، ص255.

(2) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص24.

(3) ابن سيدة. المخصص، دار الفكر، (ب.ت). مجلد1، ص149.

(4) العصبية القبلية في صدر الإسلام، ص24.

(5) العفيفي، محمد أبو الفتوح. البطولة من الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنترة بن شداد. القاهرة/مصر: أيتراك للنشر والتوزيع، 2001م، ط2، ص180.

إنّ شاعرًا مثل عنترة، لم تكن حياته سهلة أو منعّمة، بل على العكس من ذلك، فقد ولد في جو قبلي قائم على الطبقية؛ حياة تقوم على المعارك والصراع من أجل البقاء، والبقاء للأقوى، فهذه هي حياة العربي في الجاهلية، صراع دائم بينه وبين بيئته القاسية، فكل ما فيها يوحي بالقوة، وينطق بها وبأن البقاء للأقوى[1].

كل تلك الظروف الصحراوية وحياة القبيلة القائمة على الطبقية، والقبيلة المعتزة بنفسها، فهي جمرة من جمرات العرب، هذه الظروف جعلته قادرًا على مواكبة تلك المصاعب الكبيرة فاكتسب القوة والجَلَد، وشدة البأس والكرم وعرف الرعي والحلب والصر.

يقول عنترة:

دارٌ لآنِسةٍ غضيضٍ طَرْفُها   طَوْعِ العِناقِ لذيذةِ المُتَبَسَّمِ
يا دارَ عَبْلَةَ بالجِواءِ تكَلَّمي   وَعِمي صَباحًا دارَ عَبْلَةَ واسْلَمي[2]

إنّ عنترة يصرح علانية باسم محبوبته عبلة ابنة عمه. بل ويزيد على التصريح بإطلاق لفظة آنسة الموصوفة بغضيضة الطرف وغير ذلك من الإيحاءات. إنّ الحُبّ عند عنترة يشكل حافزًا رئيسيًا من الحوافز النفسية على تحقيق الوجود والظفر بالحرية، إن رغبته بالاستقرار والأسرة كبيرة، فقد استخدم التشبيه بقوله:

فَوَقَفْتُ فيها ناقتي فَكَأنَّها   فَدَنٌ لأقْضيَ حاجَةَ المُتَلَوِّمِ

هي حاجة عنده، حاجة ورغبة الاستقرار والسكن، فشبه ناقته بالقصر، واستخدم أداة التشبيه "كأن" ليتساوى المشبه والمشبه به من حيث الفاعلية البنائية والدلالية، ونلاحظ أن المشبه "الهاء" والعائدة على الناقة هي من عناصر الطبيعة، أما المشبه به، فهو من المعالم المادية البعيدة عن دنيا الشاعر والتي تعني القصر، فلم جمع بين هاتين الصورتين؟

---

(1) الفروسية في الشعر الجاهلي، ص47.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 453/2.

إقامة التكافؤ بين شطري الصورة ضروري، فإذا كان المشبه قويًا وجب أن يكون المشبه به كذلك. وهذا ما عبر عنه عنترة، فرغبته بتكوين حياة أسرية، وحياة حرة كريمة تتناسب مع عبلة، فجاء بالقصر ليتناسب مع مكانة عبلة في المجتمع القبلي الجاهلي. أما الناقة فهي تتناسب مع مهنته الوضيعة الرعي.

التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر ويحاول أن يجسدها في شعره إنما هي إعادة خلق لها. فمن خلال رؤيته الشعرية يصل للمكنونات في نفسه، وبالتالي انتصار الحب عند عنترة تعبير على انتصاره على التقاليد الاجتماعية التي وقفت في سبيله. إن المواجهة التي يخوضها عنترة أمام قومه، جعلته يستخدم تاء المتكلم، فهو يعبر عن قضية تخص ذاته.

إن الصراع الطبقي مستمر، وما يزال حاضرًا أمامه، فكل ما حوله يذكره بالمفارقة الاجتماعية بينه وبين عبلة على الرغم من أنه ابن عمها، فيقول:

وَتَحُلُّ عَبْلَةُ بِالجِواءِ وَأَهْلُنا   بِالحَزْنِ فَالصَمّانِ فَالمُتَثَلَّمِ
كَيفَ المَزارُ وَقَد تَرَبَّعَ أَهلُها   بِعُنَيزَتَينِ وَأَهلُنا بِالغَيلَمِ

هو يعلم كل العلم بالحواجز الطبقية، لكنه تمرد من نوع خاص، هو يتمرد على لونه وعلى كل شيء من حوله، وعلى التقاليد والأعراف الاجتماعية، من خلال تشبيبه بفتاة حرة شريفة، هذه الحرة الشريفة تسكن في منطقة الجواء، أما أهله ففي الجدب والفقر، وكأن الشاعر يرسل إشارات دماغية لتبقى نفسه متذكرة هدفه[1].

إن الوصول إلى عبلة صعب خاصة بعد رحيلها وذهابها إلى أرض الزائرين:

حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ   عَسِرًا عَلَيَّ طِلابُها ابْنَةَ مَخْرَمِ

[1] انظر نقد النص، ص56.

رضوخ عبلة لقوانين المجتمع والقبيلة وأعرافهما جعلها ابنة مخرم كناية عن تلك القوانين والأعراف المخرومة.

أقوال عنترة لا تصدر من فراغ، بل هي تخضع للعقل، فالشاعر مطلبه روحي بعيد عن الماديات، فحبه لعبلة عفيف، ونلاحظ الشاعر استخدم لفظة "كيف المزار" لإعطاء صفة روحية دينية مقدسة[1].

ومن هنا نشأت فروسية عنترة وبطولته، فقد ساعدت الظروف والعوامل الاجتماعية والأخلاقية والحربية في نشأته، فهو فارس بني عبس، تتمثل في شخصه بطولة الفارس الحربية وترتفع في نفسه العفة والكرامة[2]. لكن كيف الوصول لقلب عبلة ونيلها؟ هو يعلم أن المجتمع الجاهلي لا ينظر لأمثاله نظرة احترام بسبب لونه الأسود، فهو هجين وهو المولود من أمة، وهو معيب وقيل لولد العربي من غير العربية هجين؛ لأن الغالب على أولاد العرب الأدمة[3].

اعتبر اللون نسقًا ثقافيًا حيث يحمل معنيين متناقضين[4]، لهذا ترى عنترة يتصارع مع متناقضات ثقافة مجتمعه، فتارة يريدونه عبدًا وتارة فارسًا، وتارة هو يريد أن يكون محبًا وعاشقًا.

الدخول إلى عالم الحرب والفروسية إذاً هي الحل، فهو الميدان الذي يستطيع به تحقيق ذاته، فمواجهة الأخطار قد تصل به إلى إرضاء حبيبته وإثبات تفوقه، فيقدم لها نموذجًا للفارس الشجاع القوي، على الرغم من علمه أن الفروسية هي إحدى مظاهر السيادة لذلك هي محرمة

---

[1] دراسات في الشعر الجاهلي، ص16.

[2] الفروسية في الشعر الجاهلي، ص27.

[3] الأدمة: قد تعني الأخلاط، القرابة أو المائل إلى السمرة.

[4] تمثيلات الآخر، ص11.

على العبيد[1]. ومن هنا تنشأ جدلية العلاقة بين العبد والسيد، فالسيد يشكل شخصيته وهويته بما هو غير موجود عند الأسود، فيتشكل عند العبد الأسود إيمان أن سيده أسمى وأرفع منه، فتصاغ هوية العبد تبعًا لهذه الصورة الراسخة لديه[2]. لهذا أراد عنترة التعويض عن سواده من خلال بياض الأخلاق والفعال والخصال الحميدة ليكون التناقض بين سواده وبياض أفعاله وفروسيته. لذلك فالحب والحرب متلازمان، فما جاءت الحرب إلا من أجل الحب.

ولا بد لتلك الطبقية من أن تضمر، لهذا فالحماسة هي وسيلته للإعلاء النفس كمحاولة لجذب الأنظار إليها لتأكيد شخصيته الفردية؛ في مواجهة الذين يعملون على طمس هذه الشخصية وشفاء للنفس وإبراءً للسقم[3]، حيث يقول عنترة في ذلك:

وَالخَيْلُ تَقْتَحِمُ الخَبارَ عَوابِسا	*مِنْ بَيْنِ شَيْظَمَةٍ وَأَجْرَدَ شَيْظَمِ*
وَلَقَدْ شَفَى نَفْسي وَأَبْرَأَ سُقْمَها	*قِيلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ*
ذُلُلٌ رِكابي حَيْثُ شِئْتُ مُشايِعي	*قَلْبي وَأَحْفِزُهُ بِأَمْرٍ مُبْرَمِ*[4]

هو حديث القوة والحرب، حديث تُشفى نفسه من خلاله، فهم يعلمون (قومه) من هو فارسهم إنه عنترة، فهم ينادونه باسمه، مختارين له، فأي تلون ثقافي هذا؟ يطلقون عليه العبد لكنهم وقت الحاجة يتركون العبد لينادوه باسمه عنترة!

---

[1] سويلم، أحمد. عنترة بن شداد (الفارس الأسود)، القاهرة/مصر: الدار المصرية اللبنانية، 1977م، ص23.

[2] تمثيلات الآخر، ص46.

[3] الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص311.

[4] شرح القصائد التسع المشهورات، 533/2. الخبار: الأرض اللينة. ويقال أيضا أرض الغبار. شيظمة: السريع. أجرد: أملس. قول الفوارس. ويك: ويحك وقال بعضهم معناه ويلك. وأفضل القول قول عن الخليل أن معناها هي المتندم إذا تنبه. جمع ذلول: وهي دابة. ركاب: الإبل. لا يغرب عني عقلي في حال من الأحوال. أحفزه: أرفعه. المبرم: المحكم.

إن صراع عنترة صراع القوى الإنسانية التي تتحرك لطمسه وإعــلاء الطبقيــة. وقــوة تحركه من أجل أن يحقق طموحه وحريته من خلال القوة الثالثة المساندة له وهي عبلة محبوبته، فهي مرتبطة بما سبق.

على الرغم من تلك القوى المتناحرة بداخله فإن نفسه رفيعة لا تقبل الظلم، فمضى يثبت رجولته ونبله وسموه، لهذا يطلب منها الثناء على صفاته البطولية والفروسية، فوجه خطابه إلــى المرأة التي رفضت حبه فقال في ذلك:

أَثْني عَلَـيَّ بِمـا عَلِمْـتِ فَـإِنَّني ... سَـهْلٌ مُخـالَقَتي إذا لَـمْ أُظْلَـمِ
فَإِذا ظُلِمْتُ فَـإِنَّ ظُلْمـي باسِـلٌ ... مُـرٌّ مَذاقَتُـهُ كَطَعْـمِ العَلْقَـمِ
وَلَقَدْ شَرِبْتُ مِنَ المُدامَـةِ بَعْـدَما ... رَكَدَ الهَواجِرُ بِالمَشوفِ المُعْلَـمِ
بِزُجاجَـةٍ صَـفْراءَ ذاتِ أَسِـرَّةٍ ... قُرِنَتْ بِأَزْهَرَ في الـشِّمالِ مُفَـدَّمِ
فَـإِذا شَـرِبْتُ فَـإِنَّني مُـسْتَهْلِكٌ ... ما لي وَعِرْضي وافِرٌ لَمْ يُكْلَـمِ[1]

لم يأتِ عنترة بتلك الملامح الخُلُقية عبثًا بل كانت من باب المفــاخرة، فهــو لا يفتخــر بالنسب الرفيع والأجداد؛ لأن نسبه وضيع بنظر المجتمع، لهذا جاء بما يتماشى وثقافة المجتمــع السائدة آنذاك من خلال المفاخرة بالأخلاق، لهذا فجاء ضمير المتكلم متماشيًا مع لغة الأنا، فهــو هنا ينفصل عن القبيلة انفصالاً آنيًا لينتمي انتماءً أقوى وأفضل لنسب السيف والقوة، يقــول فــي ذلك:

في حَوْمَةِ المَوْتِ التي لا تَـشْتَكي ... غَمَراتِها الأَبْطـالُ غَيْـرَ تَغَمْغُـمِ
إِذْ يَتَّقونَ بِيَ الأَسِـنَّةَ لَـمْ أَخِـمْ ... عَنْها وَلَكِنّـي تَـضايَقَ مُقْـدَمي
لَما سَمِعْتُ نِداءَ مُـرَّةَ قَـدْ عَـلا ... وَابْنَيْ رَبيعَةَ فـي الغُبـارِ الأَقْـتَمِ

---

[1] أبو جعفر النحاس: شرح القصائد التسع المشهورات، 494/2. مخالقتي: المعاشرة. هو لين فــي المعاشــرة والمعاملة. العلقم: الحنظل. ركد: نبت، شربت عشيًا، هاجر: الظهيرة. الأسرة: الخطوط، الإبريــق. الفــدام: الخرقة توضع على فوهة الإبريق. العرض: الحسب.

لَمّا رَأَيتُ القَومَ أَقبَلَ جَمعُهُم ... يَتَذامَرونَ كَرَرتُ غَيرَ مُذَمَّمِ[1]

الفخر بالذات يجعل الشاعر يصور نفسه نموذجًا مثاليًا للبطل البدوي، فهو يفخر بنفسه واصفًا إياها بأهم فضائل الأخلاق العربية[2]. إن الفروسية هي البطولة في الحرب والبلاء في المعركة، والعفة عند توزيع الغنائم، وإطعام الضيف، وحماية الحقيقة، والذود عن المرأة، وتلبية دعوة المستغيث، والشجاعة وتلبية صرخة المنادي، فهم يتحامون به، فيصد عنهم الضربات[3].

الفروسية عند عنترة تتمثل في جانبين جانب حربي وجانب المثل العليا، وهذه هي ثقافة القوة عند عنترة، فالقوة تكون بالحرب والدفاع، وبنفس الوقت التمسك بالمثل العليا وبالحب العفيف الطاهر، فهو متى ذكر عبلة يذكرها طاهرة شريفة بعيدًا عن الحسيات، يقول:

أَو رَوضَةً أُنُفًا تَضَمَّنَ نَبتَها ... غَيثٌ قَليلُ الدِمنِ لَيسَ بِمَعلَمِ

جادَت عَلَيهِ كُلُّ بِكرٍ حُرَّةٍ ... فَتَرَكنَ كُلَّ قَرارَةٍ كَالدِرهَمِ[4]

إن عبلة الحرة الصريحة النسب التي تبحث عن السيادة والشرف وقد أرادها الشاعر أُنفًا، لم يطأها رجل، ولم تخطر على قلب بشر، غمرها المطر الجود فأكسبها طهرًا ونقاءً وصفاءً، وفي نعت السحابة (بكر) و(حرة) رغبة مكنية داخلية في أن تكون عذراء طاهرة،

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، 494/2. الحومة والغمرة: الشدة. الغمرة: جمع غمرات. تغمغم: الصوت الذي لا يفهم. الأقتم: المتغير

[2] ياكوبي، ريناته. دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ترجمة موسى ربابعة، إربد/الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ص87.

[3] الفروسية في الشعر الجاهلي، ص31.

[4] شرح القصائد التسع المشهورات، 473/2. روضة: البقعة يستنقع فيها المطر فينبت العشب. جادت: أي جاءت بمطر كثير. البكر: السحابة في أول الربيع. الحرة: البيضاء وقيل الخالصة.

فالعرب تفتخر بابن الحرة لأن رجلاً واحدًا لمسها وعُرف ممن الولد، لكن تلك المرأة تسعى وراء المظاهر والماديات يقول (الدرهم) وهو يعي هذه النقطة جيدا لهذا يقول:

سَحًا وتَسكابًا فَكُلُّ عَشيَّةٍ   يَجْري عَلَيها الماءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ

فالغنى الذي تطلبه عبلة لا يتوفر عند العبيد، بل عند العربي الصريح، الشريف النسب الواسع الثروة، فمعروف عند الجاهليين في مجتمعهم أن العبد لا يملك شيئًا، فهو يعمل دون مقابل، ويأكل ويشرب في كنف سيده.

حديث عنترة حديث لا يخلو من العشق والحب والوله وأحاديث الفروسية، فهو بهذا يتفرد بشعره عن غيره من الشعراء، ليكون شعره ردًا على أولئك الشعراء الذين قالوا ما قالوه عن المقدمات فلم يبقَ حديث، لكن عنترة أثبت بشعره أن هناك الكثير الكثير ما زال باقيًا.

ترتبط بطولة الحب مع بطولة الشعر وبطولة السيف[1]، فبطولة الحب كانت نتيجة ضمنية لبطولة السيف وبطولة الشعر، فهو بطل يُدعى في الحرب وينادى باسمه:

لَمّا رَأيتُ القَومَ أقْبَلَ جَمْعُهُمْ   يَتَذامَرونَ كَرَرْتُ غَيرَ مُذَمَّمِ
يَدْعونَ عَنْتَرَ وَالرِّماحُ كَأنَّها   أشْطانُ بِئرٍ في لَبانِ الأدْهَمِ
ما زِلْتُ أرْميهِمْ بِغُرَّةِ وَجْهِهِ   وَلَبانِهِ حَتّى تَسَرْبَلَ بِالدَّمِ[2]

الحب حافز نفسي إيجابي لعنترة من أجل تحقيق الوجود والظفر بالحرية، لهذا ترى الباحثة أن الحب والحرب متلازمان كما ذكرت سابقًا.

خاض عنترة أشد المعارك وأعظمها هولاً، وغزا مع قومه، فكان في كل تلك المعارك رمزًا للبطولة ومثالاً للفروسية الكاملة، فقد اشترك في حرب داحس والغبراء التي خاضها ضد

---

[1] عنترة بن شداد (الفارس الأسود)، ص29.
[2] شرح القصائد التسع المشهورات، 528/2.

ذبيان، فكان حقًا بطلاً، فبطولته وشجاعته تنبع من خلال فلسفته الخاصة للحياة[1]. هذه الفروسية التي تكتمل عندما يتحدث عن عبلة، فلا يذكرها إلا ذكرًا لطيفًا حلو الألفاظ بعيدًا عن الفحش والمبالغة مثل قوله:

وَلَقَدْ نَزَلْتِ فَلا تَظُنّي غَيْرَهُ　　　مِنّي بِمَنْزِلَةِ المُحِبِّ المُكْرَمِ

تلاحظ الباحثة أن عنترة يتجه نحو الفعل، فمجموع الجمل الفعلية في معلقته تبلغة 62، وهذا إن دل فإنما يدل على فاعلية عنترة وميله للفعل والحركة أكثر من ميله للسكون والثبات[2]. هذه الحركة من أجل الرغبة في التحرر وفك قيود العبودية ونيل عبلة.

رسم عنترة العبسي صورة جميلة، ليعبر لمحبوبته عن بطولته وفروسيته، فهذه الصورة تمثل ثقافة عند عنترة، هي ثقافة الاعتراف بقوة عدوه ليدلل بطريقة خفية على قوته هو وكيف استطاع النيل من عدوه:

وَمُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ　　　لا مُمْعِنٍ هَرَبًا وَلا مُسْتَسْلِمِ
جادَتْ يَدايَ لَهُ بِعاجِلِ طَعْنَةٍ　　　بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعوبِ مُقَوَّمِ
فَشَكَكْتُ بِالرُّمْحِ الطَّويلِ ثِيابَهُ　　　لَيْسَ الكَريمُ عَلى القَنا بِمُحَرَّمِ
فَتَرَكْتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ　　　يَقْضِمْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَالمِعْصَمِ
وَمِشَكِّ سابِغَةٍ هَتَكْتُ فُروجَها　　　بِالسَّيْفِ عَنْ حامي الحَقيقَةِ مُعْلَمِ
رَبِذٍ يَداهُ بِالقِداحِ إِذا شَتا　　　هَتّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ
فَطَعَنْتُهُ بِالرُّمْحِ ثُمَّ عَلَوْتُهُ　　　بِمُهَنَّدٍ صافي الحَديدَةِ مِخْذَمِ[3]

---

[1] الفروسية في الشعر الجاهلي، ص284.

[2] البطولة في الشعر الغنائي، ص261.

[3] شرح القصائد التسع المشهورات، 528/2. المدجج: التام السلاح.

لقد اتخذ الشاعر عنترة موقفا من عدوه، فهو لا يمتنع عن ذكر قوتـه وبطولتـه، علـى الرغم أن الشاعر الجاهلي دائما يفخر بنفسه وبطولته، وما طريقة شـاعرنا هنـا إلا مـن أجـل الوصول الى مدح نفسه.

وهذا العدو له صور عديدة، هذه الصور التي طرحها عنترة لسيت بعيـدة عـن ثقافـة مجتمعه، فهو حليل غانية ذا مكانة لدى النساء، وهي قيمة اجتماعية هامة في ذلك الزمن _وإلـى الآن_ وهذا الرجل استطاع عنترة العبد الانتصار عليه، فطعنه وقضى عليه.

أما الصورة الثانية فهي العدو المفتخر بسلاحه، لا يعرف الخوف والهرب وليدلل علـى قوة يده وصوَّر الطعنة استخدم الاستعارة: جادت له يداي.

ثم صور ضربته بالرمح، بعد ذلك ختم الصورة باستخدام الكناية من خلال قوله: فتركته جزر السباع ينشنه[1].

ثم تحدث متابعًا عن صفات هذا العدو، فهو موكول له الحماية والدفاع عمن يحب الدفاع عنه، وهو مندمج اجتماعيًا في بيئته من خلال الميسر وشرب الخمر.

رَبِـذٍ يَـداهُ بِالقِـداحِ إِذا شَـتا   هَتّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَـوَّمِ[2]

هذا العدو ليس كغيره فهو لم يخشَ من عنترة عنما ترجل عن فرسه لقتاله، بل أبدى لـه نواجذه وهو بطل في قومه:

لَمّـا رَآى أَنّـي نَزَلْـتُ أُرِيـدُهُ   أَبْـدى نَواجِـذَهُ لِغَيْـرِ تَبَـسُّمِ
عَهْدِي بِـهِ شَـدَّ النَّهـارِ كَأَنَّمـا   خُضِبَ البَنـانُ وَرَأْسُـهُ بِـالعِظْلِمِ

---

[1] نقد النص، ص73.

[2] شرح القصائد التسع المشهورات، 507/2.

بَطَلٍ كَــأَنَّ ثِيَابَــهُ فــي سَــرْحَةٍ   تُحْذَى نِعَالَ السِّبْتِ لَيْسَ بِتَــوْأَمِ(1)

لقد استطاع الشاعر أن ينازله وظل يحاربه حتى تغلب عليه، بل علاه بالسيف علامة النصر.

استطاع الشاعر من خلال اشتراكه بالحرب أن يشفي نفسه، فالحرب شفاء بالنسبة له، شفاء من كل تلك التقاليد المخرومة، فمن خلال الحرب ومناداته يحس أنه هو ولا أحد سواه قادر على الدفاع عن قبيلته.

مثلما حقق عنترة ذاتيته من خلال خوضه تلك الحروب، فكانت صلته بالقبيلة صلة عضوية وليست تبعية سلبية.

إن معلقة عنترة استطاعت الخوض والدخول في ثقافة سادت المجتمع الجاهلي، وطبقت على أبنائه، وشكلت تقاليد وأعرافا، لكن الشاعر تجاوزها وتخطى حاجز العبودية واللون من خلال منظومة الفروسية (القوة) والحب، ليعطي لوناً مخالفاً للونه الأسود، ألا وهو اللون الأبيض المتمثل من بيض فعاله، وفروسيته عله يستطيع الاندماج في مجتمع أوجده ثم رفضه.

---

(1) المرجع السابق، 507/2.

الفصل الرابع

ثقافة الفخر

5. ثقافة الفخر

1.5 معلقة عمرو بن كلثوم

هل يمكن ان يرتبط الفخر بالعنف ليشكل ثقافة ؟ أم هو ممارسة اجتماعية، ومع التكرار تحولت إلى ثقافة؟

ترى الباحثة أن معلقة عمرو بن كلثوم(*) هي نموذج لثقافة الفخر العنف(**)، فالعمل الإبداعي هو نتاج الذات، وبالتالي يخضع العمل الإبداعي لمشكلات هذه الذات.

يرى أحد الدارسين أن معلقة عمرو بن كلثوم ليست وليدة لحظة، ولم تنظم في وقت واحد، فالبعض يشير إلى الخلاف الذي كان بين قومه تغلب وبني بكر، واحتكام الفريقين إلى عمرو بن هند[1].

يُروى عن ذلك، أن أناسًا من بني تغلب جاؤوا إلى بكر يستسقونهم فطردتهم بكر، للحقد الذي كان بينهم فرجعوا فمات منهم سبعون رجلاً عطشًا، فما كان من بني تغلب إلاّ أن اجتمعوا لحرب بكر بن وائل واستعدت لهم بكر، حتى إذا التقوا كره كل منهم لقاء صاحبه، وخافوا أن تعود الحرب بينهم كما كانت، فدعا بعضهم بعضًا إلى الصلح، فتحاكموا إلى الملك عمرو بن هند، فقال: ما كنت لأحكم بينكم حتى تأتوني بسبعين رجلاً من بكر بن وائل، فأجعلهم في وثاق

(*) أطلق أدونيس من خلال كتابه "كلام البدايات" على قصيدة عمرو بن كلثوم "قصيدة العنف". انظر الكتاب ص99.

(**) عمرو بن كلثوم: هو عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن سعد بن زهير بن جُشَم [بن بكر] بن حبيب... بن تغلب بن وائل. وهو أحد فتاك العرب. ساد عشيرته بشجاعته ولسانه. هو رأس الطبقة السادسة من فحول الشعراء في الجاهلية عند ابن سلام الجمحي قال هم أربعة كل واحد منهم واحد: أولهم عمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، وعنترة بن شداد وسُويد بن أبي كاهل.

(1) طبانة، بدوي. معلقات العرب، بيروت/لبنان: دار الثقافة، ط3. 1974م، ص170.

عندي، فإن كان الحق لبني تغلب دفعتهم إليهم، وإن لم يكن حق خليت سبيلهم، ويتم التحكيم بعد تقديم الرهائن غير أن الحكم يأتي لصالح بكر، مما يستثير غضب ابن كلثوم وقومه[1].

وقد جاء في كتب اللغة أن العنف عَنُفَ عَنْفًا وعنافةً بالرجل وعليه: لم يرفق به وعامله بشدة، ومنها عنَّف: عامله بشدة، لامه بشدة[2].

أما المفهوم الاجتماعي للعنف هو فعل إرادة تستقوي به الذات لقهر الآخر، ويلتجئ إليها الآخر لدحر الفاعل[3]، وبهذا يشترك أكثر من فاعل للعنف.

لهذا فقد ارتأت الباحثة أن تستعرض معلقة عمرو بن كلثوم، وكيف تجسدت ثقافة الفخر المقترنة بالعنف في تشكيل هذه المعلقة، بطريقة اختلفت عن غيرها من المعلقات.

كان الشاعر في الجاهلية بمثابة صحيفة قبيلته السياسية أحيانًا، وصحيفة نفسه أحيانًا أخرى، لكن النظام القبلي كان قويًا ومستحكمًا بحيث إنّ الوظيفة الأولى كانت هي السائدة، لعلمها أن الشاعر سيكون لسانها الناطق وناقل أخبار انتصاراتها[4].

أثرت ثقافة العنف التي اكتسبها الشاعر من خلال ثقافة مجتمعه، والحياة القبلية القائمة على الصراعات والحروب في تشكيل المعلقة. فمن خلال التجربة الشعرية التي يمر بها الشاعر تتكون رؤيته في تكوين المعلقة، وبالتالي، فالعنف هو عنف التجربة التي يمر بها الشاعر أو مرَّ بها.

---

(1) رزق، صلاح، شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصر، (ب، ن): دار الثقافة العربية، ط2، 1989م، ص31.

(2) لويس معلوف، المنجد في اللغة، بيروت/لبنان: المطبعة الكاثوليكية، ط19، 1927م، مادة عنف.

(3) شعرية العنف، ص26.

(4) قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص11.

يعتبر العنف خصيصة إنسانية، فالمنافسة مع الآخر تؤدي إلى نشوء الصدام[1]، فمن خلال الموقف الداعي لنشوء المعلقة التي تجسدت بالموقف من التغلبيين والبكريين، ثم محاولة عمرو بن هند النيل والانتقاص من والدة عمرو بن كلثوم، فتكرر موقف الإذلال والانتقاص منهم، فأدى هذا إلى اختيار رد فعل من خلال العنف، فاستعمل اليد للقتل بأداة السيف.

وبما أن المعلقة قد خضعت للعنف في تكوينها، فكان لا بد من أن يدير الشاعر ظهره للأطلال، فالأطلال لا تتناسب ورؤية الشاعر الشعرية، فالأطلال استسلام وخذلان، ومرتبطة دومًا بالفقد[2]، فالزمن لا ينتظر الشاعر بل يقيده، فجاء بما يتناسب وحرارة انفعاله، وقوة الموقف فقال في ذلك:

يقول عمرو بن كلثوم:

ألا هُبّي بِصَحْنِكِ فاصْبحِينا ... ولا تُبْقي خُمورَ الأَنْدَرينا
مُشَعْشَعَةً كأنَّ الحصَّ فيها ... إذا ما الماءُ خالَطَها سَخينا
تَجوزُ بذي اللُّبانَةِ عن هَواهُ ... إذا ما ذاقَها حتّى يَلينا
ترى اللَّحِزَ الشحيحَ إذا أُمِرَّتْ ... عَلَيْهِ لِما لَهُ فيها مُهينا[3]

ابتدأ الشاعر بأداة الاستفتاح "ألا" ليلفت الانتباه لما سيقوله، فالحدث هنا عظيم لا يتناسب مع صمت الأطلال وجمودها، فقتله لعمرو بن هند حدث يجب أن يرتبط بما يناسبه والسيف الذي قتل وأطاح به برأس عمرو بن هند لا يتناسب معه إلا الخمر، فالسيف وفعله وحركته تتوافق مع فاعلية الخمر على الإنسان، وما تعطيه من شعور بالنشوة والقوة والحرارة.

---

[1] شعرية العنف، ص9.

[2] مفاتيح القصيدة الجاهلية، ص33.

[3] شرح القصائد التسع المشهورات، ص613. فاصبحينا: من الصبوح، وهو شرب الغداة. الأندرين: موضع بالشام. مشعشعة: الرقيقة من العصر، من خلال صبّ الماء فيها، سخينا: تسخين الماء لها شتاءً. تجوز: تعدل، اللُبانة: الحاجة. اللحز: العنيف الخلق، إن الخمر إذا كثر دورانها عليه أهان ماله عليها أي سخي بالدفع.

والرجل العربي يرى في نفسه خط الدفاع الأول عن المرأة، والذائد عن حياضها وكرامتها، فكرامتها من كرامته وشرفه، وإذا ما عيب الرجل في دفاعه عن زوجته أو محارمه، فإنّ هذا بمثابة العار الذي يظل يصم جبينه.

يقول عبد الغني زيتوني: "إنّ الحياة القبلية في العصر الجاهلي، وما ساد فيها من ظروف الحروب والاقتتال التي تطلبت رجالاً أقوياء يحامون عن ديارهم، ويذودون عن أهلهم وأنفسهم، جعلت الرجل رب الأسرة وعميدها. أما المرأة فكان عليها أن تقوم على شؤون البيت ورعاية الزوج والأبناء، فكاد بذلك صوتها يخفت في القبيلة"[1]. والمرأة الشريفة ذات السؤدد لها حظ في المجتمع لا يضاهيها به حظ المرأة الفقيرة، فسؤددها حماية لها، ودرع يصونها من الغض من منزلتها ومكانتها. وأسرتها هي قوة لها، تمنع زوجها عن إذلالها أو إلحاق أي أذى بها، وهي نفسها فخورة على غيرها؛ وهذا طبيعي فهي من الأسر الكريمة[2].

استخدم الشاعر لفظة الفعل الأمر "هبي" ليعطي دلالة الأهمية لفعله تجاه المخاطبة وهي الساقية[3].

إن الموقف الذي مرَّ به عمرو بن كلثوم يستلزم أن تكون لغته فحولية مذكرة، فاستخدم اللفظ هب مع إضافة ياء المتكلم تجاه الساقية، ولا غرابة بذلك فهي ساقية فحل لا تنام قوية قادرة على مجاراة الشاربين وسهرهم.

تتفاوت نظرة الرجل العربي إلى المرأة حسب مكانتها منه، فهي أمًا غيرها أختًا غيرها زوجة غيرها صاحبة وعشيقة. وهذه المرأة التي يخاطبها عمرو بن كلثوم لا تمت إليه بقرابة،

---

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص151.

(2) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، 616/4.

(3) لسان العرب، مادة هبب وهبي هي من الهبب هبت الريح تهب هبوبًا وهبيبًا، ثارت وهاجت وهبَّ التّيس يهبُّ هبًا أي هاج وتستخدم للفحل.

فليس مسؤولاً عن حماية كرامتها وصون شرفها، بل هو ليس سائلاً عن هذه الأمور منه، فما دامت ساقية فمعروف ضمنًا أنه لا يُسأل عن هذه الصفات فيها، وبالتالي، فهي ليست ملكًا للشاعر وحده، ولا ملكًا لأحد دون سواه، فهي تصب الخمر للجميع يقول:

صَدَدْتِ الكَأسَ عَنّا أمَّ عَمْرٍو وكانَ الكَأسُ مَجْراها اليَمينا[1]

إن ذكر المرأة يتوافق مع ما كانت المرأة تقوم به في الحروب، فهي تعمل على تشجيع الرجال، وتقديم الطعام والشراب، وتحمية الرجال، لكن هنا، فالشاعر يريد أن تبدأ به ليشرب، ليكون ذا حظ لديها، ورغبة في إشباع غروره أمام الآخرين، لكن يخفي البيت ما هو أبعد من هذا، فالشاعر وغيره من الجلساء والندماء يسمحون لهذه الساقية بصب الخمر إلى أي كان، فهي ليست أختًا ولا أمًا ولا حرمًا من محارمهم.

إن احتفال الشاعر بالخمر جماعي، لهذا قال فاصبحينا، وهو انتصار جماعي لقبيلة تغلب كلها، ومعروف أن الخمر عند الشاعر الجاهلي لون من ألوان الفتوة والرجولة والفروسية وعلامة من علامات السيادة، لهذا هي ارتبطت بالشجاعة والكرم[2].

وسواء أكانت هذه المرأة حقيقية أم غير ذلك، فإن في البيت إفصاحا عن مكنون داخل الشاعر، وهذا المكنون أيضا يتغلغل في ثنايا المجتمع، الذي يرى أن كل إنسان مسؤول عن صون عرضه وشرفه ونسائه. وما عدا ذلك، فإنه حل له ينظر أو يسبي أو يعشق ويحب.

لا يقف الأمر عند حدود الخمر وصبها وشربها، فما دامت المرأة ليست من حُرَم الشاعر، فإنه يبيح لنفسه ولها ما يحرمه على خاصته من النساء الأقارب.

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، ص613.

[2] صلاح، قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص35.

ترتبط الخمر بنوع من أنواع التمرد النفسي على وضع اجتماعي مهين، ألــزم الــشعراء به[1]، إضافة إلى أن الخمر تتناسب مع سيادة عمرو بن كلثوم لقبيلة تغلــب. واخـــتص الــشاعر خمر الأندرين؛ لأنها خمر جيدة، والأندرين موضع بالشام[2]. وخمر الأندرين أفضلها، لهذا هــي تتناسب مع عظامة الموقف.

اقترن شرب الخمر عند العرب بأخذ الثأر، فقد حرموها علـــى أنفـــسهم حتـــى يـــدركوا ثأرهم[3]. وليس غريبًا أن يستبدل الطلل بالخمر، لما تحمله الخمر مـــن معـــاني الفتـــوة والنبـــل والرجولة، التي تتوافق مع دفاع عمرو بن كلثوم لأمه، فالعربي يعد ابنه من الصغر ليكون فارسًا شجاعًا، فيدافع عن أسرته ويذود عن القبيلة، وتتجسد علاقة الأب بابنه خاصـــة إذا كـــان ذكـــرًا بكثير من العطف والحنان، فيرى فيه الفارس المدافع عن الأسرة لكن لا ينفصل هذا العطف عن الشدة والقسوة فكلاهما متداخلان[4].

والرجل بحكم تفوق بنيته على بنية المرأة، وبفضل عضلاته ومقاومته للطبيعة والأخطار سيد الأسرة و"رب العائلة" و"بعل المرأة" أي سيدها[5].

وقد أشاد بعض الشعراء بموقفه، فعلاقة الابن (الشاعر) مع أمه تنطوي علـــى علاقـــة الحب، والعطف، وأنها عرضه، وشرفه وبأنها موضع تقديره واحترامه.وهو مـــا تـــشترك بـــه العرب جميعاً.

---

(1) قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص35.

(2) شرح القصائد التسع المشهورات، 613/2.

(3) تطور الخمريات في الشعر الجاهلي، ص35.

(4) المرجع السابق، ص116-117.

(5) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج4، ص608.

يقول أفنون صُرَيْم التغلبي مفتخرًا بفعل عمرو بن كلثوم:

لَعَمْرُكَ ما عَمْرُو بْنُ هِندٍ وَقَدْ دَعا لِتَخْدمَ لَيْلى أُمَّهُ بِمُوفَّقِ
فَقامَ ابْنُ كُلْثُومٍ إلى السَّيفِ مُصْلَتا فَأَمْسَكَ مِنْ نُدْمانِهِ بِالمُخَنَّقِ
وَجَلَّلَهُ عَمْرٌو عَلى الرَّأْسِ ضَرْبَةً بِذِي شُطَبٍ صافي الحَديدَةِ رَوْنَقِ[1]

إضافة إلى ذلك، فقد فخر شعراء تغلب بقتل عمرو بن كلثوم لعمرو بن هند، قال الفرزدق يرد على جرير في هجائه للأخطل:

ما ضَرَّ تَغْلِبَ وائِلٍ أَهَجَوْتَها أَمْ بُلْتَ حَيْثُ تَناطَحَ البَحْرانِ
قَوْمٌ هُمُ قَتَلُوا ابْنَ هِنْدٍ عَنْوَةً عَمْرًا وَهُمْ قَسَطُوا عَلى النُّعْمانِ[2]

وذكر عيسى بن عمرو "لو وضعت أشعار العرب في كفه وقصيدة عمرو بن كلثوم في كفه لمالت بأكثرها"[3].

يتابع الشاعر قوله:

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فيها إِذا ما الماءُ خالَطَها سَخينا[4]

إن سبب رغبة الشاعر بالخمر؛ لأنها طوع إرادته، وهي هنا رقيقة من العصر يوضع الزعفران فيها لتكون رائحتها عطرة، ويتابع الحديث عن هذه الخمر، أن مزجها بالماء الساخن، فهي تشرب ساخنة أو باردة.

تشابهت ثقافة العرب تجاه الخمر بين الشعراء، فهي نسق مكرر عند معظم الشعراء، كما ذكر سابقًا، حيث تتوافق ثقافة الخمر عند عمرو بن كلثوم وموضوع القصيدة. فمن أبواب

---

(1) الأغاني، 37/11.

(2) المرجع السابق، 37/11.

(3) القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب، تحقيق محمد علي الهاشمي، دمشق/سوريا، دار القلم، ط2، (ب، ت)، ص210.

(4) شرح القصائد التسع المشهورات، 613/2.

الرجولة والفروسية الحقة من يبذل في سبيلها ماله ويشربها ويسقي أصحابه، وجاء قول الشاعر في ذلك:

تَجوزُ بِذِي اللُّبانَةِ عَن هَواهُ ... إذا ما ذاقَها حَتّى يَلينا
تَرى اللَّحِزَ الشَّحيحَ إذا أُمِرَّتْ ... عَلَيهِ لِما لَهُ فيها مُهينا[1]

وتتعجب الباحثة من عمرو بن كلثوم فبعد حديث الدنيا والمتعة والخمر يذكرنا الشاعر بحكمة الموت لنتمعن ونتدبر بحياتنا، فيقول:

وَإِنّا سَوفَ تُدرِكُنا المَنايا ... مُقَدَّرَةً لَنا وَمُقَدَّرينا[2]

لكن ذكر الموت محتمل لوقوع مقتل عمرو بن هند، فعمرو بن كلثوم لم يكن يعلم عندما استجاب لدعوة الملك، أن موت الملك سيكون على يديه، لهذا فهي أقدار لنا، مقدرة، والموت سيدرك الجميع، فالمنايا مقدرة على الجميع ونحن مقدرون لها، فالإنسان العربي أيقن أن عمره محدود في الحياة، وأن عيشه مهما طال فلا بد أن ينتهي يوماً[3].

وكأنّ مجيء حكمة الموت لتفصل الجزء الأول عن الجزء التالي، ففي هذا الجزء يأتي الشاعر بما يتناسب مع الخمر، وما يصاحبها من اللذة، ألا وهي المرأة. فهي أم عمرو، لكن أم عمرو صدت الكأس عنه، على الرغم من أن من عادة العرب ومن آداب الشرب عندهم أن يدور الخمر بين ثلاثة أو أربعة بحيث لا يزيدون عن ذلك، حتى لا يستحيل الشرب إلى لون من ألوان الشغب[4].

---

[1] شرح القصائد التسع المشهورات، 613/2.

[2] المرجع السابق، 617/2.

[3] الإنسان في الشعر الجاهلي، ص473.

[4] قريب الله، حسن. مجالس الأنس من الغواة والهداة، القاهرة/مصر: الدار العربية للكتاب، 1999، صص69-70.

صَدَدْتِ الكَأسَ عَنّا أمَّ عَمْروٍ   وكانَ الكَأسُ مُجْراها اليَمينا

هو يتعجب من أمر أم عمرو، فكيف تصد كأس الخمر عنه وقد قام بفعل عظيم، تفتخر العرب وتغلب به؟

الخمر لها صلة وثيقة بالحرب، وعلة هذه الصلة أن الخمر تبدد أتعاب الإنسان وتريحه من آلام العمل، وتزيد في قوته العضلية أو الجسمية، وتخلق جرأة وتهورًا وإقدامًا فيندفع إلى الأمر الصعب مستهينًا به[1]، لهذا كانت المقدمة الخمرية للمعلقة نتيجة لتمايز المعلقة عن غيرها.

ارتوى الشاعر من الخمر، ليبدأ الجزء الثاني من عنف الشاعر اللساني، من خلال الوصف الحسي للمحبوبة، وأتساءل إن كانت محبوبة فلم يمعن في وصفها الحسي؟

قِفي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يا ظَعينا   نُخَبِّرْكِ اليَقينَ وَتُخْبِرينا
بِيَوْمِ كَريهَةٍ ضَرْبًا وَطَعْنًا   أقَرَّ بِهِ مَواليكِ العُيونا
قِفي نَسْألْكِ هَلْ أحْدَثْتِ صَرْمًا   لِوَشْكِ البَيْنِ أمْ خُنْتِ الأمينا
تُريكَ إذا دَخَلْتَ عَلى خَلاءٍ   وَقَدْ أمِنَتْ عُيونَ الكاشِحينا
ذِراعَيْ عَيْطَلٍ أدْماءَ بِكْرٍ   تَرَبَّعَتِ الأجارِعَ وَالمُتونا
وَثَدْيًا مِثْلَ حُقِّ العاجِ رَخْصًا   حَصانًا مِنْ أكُفِّ اللامِسينا
وَمَتْنَيْ لَدْنَةٍ طالَتْ وَلانَتْ   رَوادِفُها تَنوءُ بِما يَلينا[2]

إن الخمر تحرر العواطف وتلهبها[3]، لكن لا شك في أن هذه المرأة ليست بذات رحم، ولا تصل الشاعر بقرابة، لأن ذوات رحمه -فيما يرى الإنسان العربي- لا يمسسن بسوء. أما من كانت سواهن فيمكن وصفها بما يثير الغرائز وما يكشف عن مفاتنها، فهي من قبيلة غير

---

[1] تطور الخمريات في الشعر الجاهلي، ص28.
[2] القصائد التسع المشهورات، 618/2، 622.
[3] تطور الخمريات في الشعر الجاهلي، ص25.

قبيلة الشاعر، يحق أن يصف ما يشاء منها، ولو كان هذا الوصف من شاعر آخر يصف فيه إحدى نساء قبيلة عمرو بن كلثوم لما كان ثمة بديل عن السيف عقابًا لذاك الشاعر.

وفي الأبيات السابقة نجد أن عمرو بن كلثوم قد رسم الجو الذي يمكن أن يلتقي فيه الرجل والمرأة خارج نطاق المؤسسة الزوجية يقول:

تُريكَ إذا دَخَلْتَ على خَلاءٍ وَقَدْ أمِنَتْ عُيونَ الكاشِحينا

يمنع المجتمع تلاقي الرجل بالمرأة خارج المؤسسة الزوجية، ولكن الشاعر سمح لنفسه الإنفراد مع هذه المرأة التي لا تصل برحم، على الرغم من الصفات التي أعطاها إياها بالقوة والمنعة لكنها لم تكن في حال من الأحوال ممن يخصه بقرابة أو دم ونسب. فوصف جسدها وصفًا تفصيليًا فجسد عنفاً تجاه هذه المرأة، فممارسة الشاعر لهذا النوع من العنف إنما هو رد فعل على عنف وُجّه إليه وإلى قومه، أدى هذا إلى تكون إحساس لديه بالرغبة في التمرد وإعلان العصيان على التقاليد السائدة، ثم على المرأة.

على الرغم من حديثه الحسي عن المرأة إلا أنه لا ينفك عن استخدام ألفاظ تعبر عن حقد وضغينة، فالعربي لا ينسى هزيمة ذاقها، ولا خسارة نزلت به، بل يضمرها في نفسه ويكتمها إلى أن تأتي اللحظة المناسبة، فكثير من الحروب والقتل إنما هي نتيجة حقد راسب في الصدور منذ زمن[1].

صورة المرأة والأم

اختلف الشاعر في حديثه عن المرأة، فوصف جسدها وأمعن في الوصف، في حين أنه عند حديثه عن أمّه فإن الأمر مختلف تمامًا، فمنعة ليلى بابنها عمرو بن كلثوم مضرب

[1] أدب العرب في عصر الجاهلية، ص213.

الأمثال[1]. فالإنسان العربي كان يحرص حرصًا شديدًا على أن يصون أمه ويحفظها ولا يرضى أن يحط من شأنها كائنًا من كان، وما مصير عمرو بن هند إلا أمثولة واضحة جلية على أنفة العربي وكبريائه واعتداده بشرف أمّه ونبلها وعلو شأنها[2].

يقول عمرو بن كلثوم:

بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بْنَ هِنْدٍ — تُطيعُ بِنا الوُشاةَ وَتَزْدَرينا
بِأَيِّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بْنَ هِنْدٍ — يَكونُ لِخَلْعِكُم فيها قَطينا
تَهَدَّدْنا وَأَوْعِدْنا رُوَيْدًا — مَتى كُنّا لأُمِّكَ مقتوينا [3]

إن حديثه عن الأم هو حديث الإكبار والإجلال، وحديث لا يشوبه السوء. إن الشاعر الجاهلي يعكس موقف الابن تجاه الأم بما ينطوي عليه من تعلق وحماية لها، والرد على من يحاول أن ينال من عزتها وكرامتها ردًّا قويًا حازمًا قد يدفعه إلى قتله، فهي الأم التي لا تمس بسوء ولا ينهشها الكلام.

يقول أدونيس في حديثه عن هذه المعلقة: "ونلاحظ ثالثًا أن المرأة التي يتكلم عليها هي امرأة أولى: حصان منيعة لا تلمس"[4].

إن استخدام الشاعر الفخر الممزوج بالعنف الكلامي إنما هو تمجيد لذاته، وذاته تتمثل من خلال "النحن" القبيلة، لهذا هو يمجد قبيلته. لقد تمثل العنف عند كل من عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند عندما جعلا فرس الرهان من جنس واحد، فالأم هي المثل الأعلى عند كليهما، فالملك يحترم أمه ويقدرها كما يحترم أمه أي إنسان من عامة الناس، فكان التحدي بين الرجلين

---

(1) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص140.

(2) المرجع السابق، ص141.

(3) القصائد التسع المشهورات، 2/650-652.

(4) أدونيس، كلام البدايات، بيروت/لبنان: دار الآداب، 1989م، ص97.

قائمًا على مثال يحترمه كلاهما، وهذا المثال أو الأنموذج هو الأم، فالماس عندهما لا يقطعه إلا الماس. ولو كان الرهان بجارية لأتى الآخر بجارية أخرى فيما أرى.

كانت قضية المرأة عند عمرو بن كلثوم متفردة في موضوعها وجوهرها من بين المعلقات، وهذا التفرد يتوافق مع المقدمة الخمرية التي توازي تفرد موقفه من قضية أمه، وهو موقف اجتماعي خاص به، ومن هنا تتبع استعلائية الشاعر من خلال تفرده من قضية أمه ومن خلال المقدمة الخمرية التي افتتح بها القصيدة.

تداخلت العلاقات والأنساق الاجتماعية والسياسية في تركيبة المجتمع الجاهلي، وربما في أي مجتمع آخر، فاستخدم الشاعر ضمير الجمع (النحن) في كل أبياتها، حتى لنكاد نحس اختفاء "الأنا" لقد تجسدت "أنا" الشاعر في "نحن" القبيلة، ولهذا كان دفاع عمرو بن كلثوم عن شرف أمه ضمنيًا دفاعًا عن شرف القبيلة (نحن).

إن فردية العربي ليست فردية انفصال عن القبيلة، بل هي فردية اتصال، وتأتي دلالة الفخر من خلال فردية القبيلة لا فردية الفرد[1].

يقول سيد تغلب:

أبا هِنْدٍ فَلا تَعْجَلْ عَلَيْنَا ... وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ اليَقِينَا
بِأَنَّا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضًا ... وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا
وَأَيَّامٍ لَنَا وَلَهُمْ طِوَالٍ ... عَصَيْنَا المَلْكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا
وَسَيِّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوهُ ... بِتَاجِ المُلْكِ يَحْمِي المُحْجَرِينَا
تَرَكْنَا الخَيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ ... مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَهَا صُفُونَا
وَقَدْ هَرَّتْ كِلابُ الحَيِّ مِنَّا ... وَشَذَّبْنَا قَتَادَةَ مَنْ يَلِينَا

[1] كلام البدايات، ص61.

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا   يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا[1]

يتكلم الشاعر عن مجد قبيلته وبطولتها، وحديثه عن قبيلته تغلب فخرٌ واعتزاز وهو الكلام اليقين، فهو يعلم أن أكثر القبائل قوة هي الأكثر عددا وأوفر ذرية[2]. مما يمهد الطريق للسيادة، فكثرة العدد تجعل عشيرته الأشد والأقوى، ناهيك عن الاتصاف بالنبل وشرف الأخلاق، فإذا اجتمع العدد والشرف في البيت الواحد، فإنه يتسنم السيادة دون منازع[3].

ومخاطبة عمرو بن هند ليس من بابا الخضوع، بل لينقل إليه تهديدًا أو وعيدًا، وأن الذين يقاتلون قبيلته يستحقون مثل الطحين.

مَتَى نَنْقُلْ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا   يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَهَا طَحِينَا

ثم ينتقل إلى تفاصيل هذا الفخر من خلال المجد القبلي ووراثة هذا المجد والحفاظ عليه، فالعربي يفتخر بنسبه الأصيل العريق:

وَرِثْنَا المَجْدَ قَدْ عَلِمَتْ مَعَدٌّ   نُطَاعِنُ عَنْ دُونِهِ حَتَّى يَبِينَا
وَنَحْنُ إِذَا عِمَادُ الحَيِّ خَرَّتْ   عَلَى الأَخْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا
نُدَافِعُ عَنْهُمُ الأَعْدَاءَ قِدْمًا   وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مَا حَمَّلُونَا
نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا   وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا غُشِينَا
بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّيِّ لُدْنٍ   ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيضٍ يَعْتَلِينَا

(1) القصائد التسع المشهورات، 2/628-632. عمرو بن هند هو أبو المنذر. لا تعجل علينا بالوعيد. وانظرنا: أخرنا. نورد الرايات في الطعن. نصدرهن: نردهن. الرايات ترجع وقد رويت بالدم كما ترجع الإبل وقد رويت بالماء. لقد عصينا الملوك قبلك ولم يطيقونا فلم تهددنا وتوعدنا؟ معشره: قومه. توجوه: ملكوه وألبسوه التاج. يحمي: يمنع. المحجرون: الملجئون. إنا غلبنا كل أحد حتى كرهتنا كلاب الحي. القتادة: شجرة لها شوك. شذبتها: أن هلكت أغصانها وشوكها بمعنى فرقنا جموعهم. مَن يلينا: من يلي حرمنا أو من يقربنا. الرحى: الحرب والمكيدة والبأس والنجدة. أي متى ننقل إلى قوم مكيدتنا يكونوا في اللقاء لها طحينا أي نقتلهم ونأخذ أموالهم فيكونون بمنزلة من دارت عليهم الرحى في الهلاك أي ننال منهم ما نريد.

(2) المرجع نفسه، ص116.

(3) الإنسان في الشعر الجاهلي، ص116.

نَشُقُّ بِهَـا رُؤوسَ القَـوْمِ شَـقًّا وَنُخْلِيهَـا الرِّقَـابَ فَيَخْتَلِينَـا
تَخَـالُ جَمَـاجِمَ الأَبْطَـالِ فِيهَـا وُسُـوقًا بِالأَمَـاعِزِ يَرْتَمِينَـا [1]

لقد ذكر الشاعر مفتخرًا بقومه الذين يحمون من ينتمون إليهم ويدافعون عنهم، وافتخر أيضا بسلاح الفرسان من قبيلته، وكيف يشق هذا السلاح الرؤوس.

تفردت قبيلة الشاعر بفرسانها وخيلها وسلاحها وقوتها، إن مفاخرة الشاعر بقبيلته جاء من باب المفاخرة القبلية التي ترتبط بهدف سياسي إضافة إلي احتوائها رسالة مباشرة أو غير مباشرة[2]، فهو هنا يتهكم ويسخر من الملك عمرو بن هند في استعلاء وشموخ ناهيك عن الرسالة أو الدعاية التي يريد بثها واصطناعها للقبيلة من منطق القوة والعنف، لإثارة الرعب والخوف في قبيلة بني بكر. فقومه ذوو بأس وبطش لا يأبهون بأصحاب السيادة والسلطان ويهلكون الأعداء. فالثقافة التي جبل عليها هي ثقافة العنف والقوة والصراع من أجل العيش والاستمرارية للأقوى.

ويكمل الشاعر لغة الفخر النحنية:

كَـأَنَّ سُـيوفَنا فِينـا وَفِـيهِمْ مَخَـارِيقٌ بِأَيْـدِي لاعِبِينَـا
كَـأَنَّ ثِيابَنـا مِنَّـا وَمِـنْهُمْ خُـضِبْنَ بِـأُرْجُوانٍ أَوْ طُلِينَـا [3]

يتابع الشاعر سيد تغلب حديثه عن قوة قومه، فهم يجيدون الطعن والضرب، في ميادين القتال، مستخدمًا الشاعر التشبيه بأداة التشبيه "كأن" ليدلل على قوة الموقف وحمية الحرب والواقعة.

استخدام الشاعر الأداة "كأن" لم يكن بمحض الصدفة، فهو يعلم أن هذه الأداة تعطي الدلالة للمشبه والمشبه به بالتساوي، وبما ليدلل على تفوق قومه على قوة عدوه. السيوف قد

---

(1) القصائد التسع المشهورات، 2/

(2) دراسة في شعرية القصيدة العربية الجاهلية، ص86.

(3) القصائد التسع المشهورات، 641/2.

تحولت بأيدي قومه إلى مخاريق، وهنا إشارة ثقافية واجتماعية إلى بعض اللعب التي كان يتسلى بها صبيان العرب[1]، ومن تلك اللعب المخاريق، وهذا دليل خفتهم (قومه) وحذقهم بالضرب. والمخاريق: واحدها مِخراق: ما تلعب به الصبيان من الخرق المفتولة[2].

وفخره القبلي يصل إلى الأجداد، يقول:

وَرِثْنا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنَ سَيْفٍ ... أباحَ لَنا حُصونَ المَجْدِ دِينا
وَرِثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُ ... زُهَيْرًا نِعْمَ ذُخْرُ الذّاخِرِينا
وَعَتّابًا وَكُلْثومًا جَميعًا ... بِهِمْ نِلْنا تُراثَ الأكْرَمِينا
وَذا البُرَةِ الّذي حُدِّثْتُ عَنْهُ ... بِهِ نُحْمى وَنَحْمي المُلْجَئِينا
وَمِنّا قَبْلَهُ السّاعي كُلَيْبٌ ... فَأيُّ المَجْدِ إلّا قَدْ وَلِينا[3]

نبرة التعنيف عالية هنا، فنجد التهديد الصاخب، يكمله مستعيناً بماضي قومه الذين لم يخضعوا لحاكم من غيرهم، بل ورثوا مجدًا عريقًا تشهد له به كل قبائل العرب، وكان الشاعر حريصاً كل الحرص على أن يعدد أبعاد هذا المجد القبلي من خلال شريط وراثي من المشهورين من قبيلة تغلب عبر أجيال متعددة، وليحقق غرضه من التهديد بذكر المشهورين من أجداده الذين عرفوا بشهرتهم الحربية، فأسهموا في تحقيق وتأسيس مجد قبيلة تغلب من مثل علقمة بن سيف وعتاب وكلثوم وكليب والبعض كان لهم الحظ في الكلمة مثل المهلهل بن ربيعة وزهير وكعب بن زهير[4].

---

[1] طبانة، بدوي. معلقات العرب، بيروت/لبنان: دار الثقافة، ط3، 1974، ص295.

[2] تيمور، أحمد. لعب العرب، القاهرة/مصر: دار نهضة مصر للطبع النشر، ص30.

[3] القصائد التسع المشهورات، 2/

[4] أشكال الصراع في القصيدة العربية، ص95.

استخدم الشاعر كلمة "تراث" التي اتخذت دلالة الماضي الحاضر، فما حققه أسلافه وأجداده ليس له نصيب فيه إلا بقدر ما يتشبه بهم. فكان التراث قد أخذ معنى التشابه من الأب والابن.

اتخذ الفخر الممزوج بالعنف في هذه المعلقة شكلاً تدريجيًا، سواء كان من خلال النبرة أم من خلال الموضوعات وكيفية طرحها، لكن من المؤكد أن هذه الطرح قد جاء متوافقًا مع ثقافة الشاعر ورؤيته الثقافية السياسية للموضوع، التي أراد بثها في نفس أعدائه ومن هم حولهم. وعلى الرغم من لغة "النحن" التي استخدمها الشاعر وما تحمله من دلالة قبلية، إلاّ أنّ هذه "النحن" تحمل ما بين: جانب الخير وجانب الشر[1].

وَنُوجَدُ نَحْنُ أَمْنَعُهُمْ ذِمَارًا   وأَوْفَاهُمْ إِذَا عَقَدُوا يَمِينَا
وَنَحْنُ غَدَاةَ أُوقِدَ في خَزَارَى   رَفَدْنَا فَوْقَ رِفْدِ الرَّافِدِينَا
وَنَحْنُ الحَابِسُونَ بِذِي أُرَاطَى   تَسَفُّ الجِلَّةُ الخُورَ الدَّرِينَا
وَنَحْنُ الحَاكِمُونَ إِذَا أُطِعْنَا   وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا[2]

ليستطيع الشاعر أن يحقق مراده استعان بالأسلوب الخطابي كنوع من إرسال إشارات التهديد والوعيد، من أجل أن تكون الدائرة لصالح قبيلته.

إن الدعاية التي اختارها عمرو بن كلثوم تتوافق مع ثقافة مجتمعه، القائمة على أن البقاء للأقوى، لهذا جاءت طريقته الخطابية الفخرية تتوافق مع منطق القوة والعنف لهذا تراه يقول:

---

[1] كلام البدايات، ص99.

[2] القصائد التسع المشهورات، 658/2. الذمار: ما يحث على الرجل أن يحميه. عقدوا: أكّدوا. خزارى: جبل. رفدنا: أعطينا. يوم خزارى خزار كان ملكًا من ملوك اليمن في يديه أسارى من مضر وربيعة وقضاعة، فوفد علين وفد من وجوه بني معد ومنهم سدوس بن شيبان، وعوف بن محلم، فاحتبسهم الملك وأمر الوفد أن يأتوا برؤسائهم من أجل إعلان الطاعة له، وبالفعل رجعوا فلما سمع كليب بذلك جهّز جيشًا وانهزمت مدحج (من كتاب أيام العرب في الجاهلية، محمد علي البجاوي، محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو العضد، القاهرة/مصر: دار إحياء الكتب العربية، 1961، ص109).

وَقَدْ عَلِمَ القَبائِلُ مِنْ مَعَدٍّ إِذا قُبَبٌ بِأَبْطَحِها بُنِينا
بِأَنّا المُنْعِمُونَ إِذا قَدَرْنا وَأَنّا المُهْلِكُونَ إِذا أُتِينا
وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنا الماءَ صَفْوًا وَيَشْرَبُ غَيْرُنا كَدِرًا وَطِينا(1)

التزم الشاعر العربي بقضايا قومه -فهو يرفع لواء "النحن"، فاستخدم الشاعر ضمير الجمع في كل أبياتها، وكأن لغة التضخم "النحن" هي من قبيل التضحية بذاته من أجل الجماعة، فهو عضو في القبيلة، وما دفاعه عن شرف أمه من باب الدفاع عن شرف القبيلة.

لقد تألقت ذاته من خلال الجماعة، فأبدع في تصوير قومه بصورة الأقوياء الأشداء القادرين على حماية نسائهم وهي الرسالة التي أراد توجيهها لعمرو بن هند، أن لا أحد يستطيع التعدي على نسائهم، وبالطبع هذا التهديد مضمر أيضا لبني بكر.

لقد حاولت الباحثة من خلال هذه المعلقة أن تكشف عن ثقافة العنف فيها، إذ مزج الشاعر العنف برغبته الجنسية واستعلائه الذكوري كوسيلة لإلغاء الآخر. فالعنف عند الشاعر يمثل حافزًا إيجابيًا لأن من خلاله يذكر مجده ومجد آبائه وأجداده وبالوقت ذاته ينشر الرعب والخوف في قلوب القبائل. فترتفع مكانة قبيلته (تغلب) في أرض الجزيرة العربية.

---

(1) المرجع السابق، 672/2.

الخاتمة

كان الدافع الأول وراء هذه الرسالة هو قراءة المعلقات العشر قراءة تضعها في سياقها الثقافي، فقد وجدت أن هذه القراءة قادرة على خوض مدخلات النص من خلال أنساقها المضمرة بعيدًا عن جماليات النص. فبنية القصيدة الجاهلية تخضع لهيمنة الأنساق الثقافية فيها، ولم تأتِ هذه الهيمنة اعتباطًا، بل تنم على وعي وفكر خلّاق عند الشاعر الجاهلي أبدعا في تشكيل المعلقة.

وقد تدرجت في طرح المجريات الثقافية عند الشاعر الجاهلي، فابتدأت بالطلل باعتباره النسق الزماني والمكاني، فوجدت الطلل يرتبط بفكرة الفناء والهدم، ورغبة الإنسان الجاهلي بتجاوز اللحظة الطللية، والقضاء على قوة الزمان من خلال الفعل الإنساني،وبتنوع أشكاله، فعند زهير بن أبي سلمى إحلال السلام، وعند امرئ القيس من خلال ممارسته المتعة الجنسية بعلاقات متعددة. أما عبيد بن الأبرص فاعتبر قضية الزمن قضية إنسانية تهم الجميع. في حين اختلف النابغة الذبياني عنهم، باعتبار الطلل رمزًا يدل على انقطاع العلاقة بينه وبين النعمان بن المنذر.

أما الفصل الثاني، بجزئه الأول، فقد توصلت فيه الباحثة إلى أن الخمر عند طرفة والأعشى قد مثّلت ثقافة مهمة عند كليهما، فكانت من عناصر الفتوة والرجولة وعنصرًا مهمًا للهروب. أما الجزء الثاني، فتناولت فيه الرموز المؤنسنة عند لبيد والحارث،فقد استخدم الحيوان عند الشاعرين كوسيلة يخفيان تحتها مآرب شتى من أجل الوصول إلى الأمل المنشود.

أما الفصل الثالث فقد شكلت ثقافة القوة وثقافة العاطفة عند عنترة عنصرًا نسقيًا بارزًا، من أجل التحرر من نظرة المجتمع الدونية.

أما الفصل الرابع والأخير، فتناولت فيه الباحثة ثقافة الفخر عند عمرو بن كلثوم وأسمتها ثقافة العنف. فقد جسدت هذه المعلقة أنساقًا مضمرة كثيرة مثل الاستعلاء القبلي وإلغــاء الآخــر. فالشاعر لم يتحرج عندما أدار ظهره للأطلال و استعاض عنها بالأطلال الخمر.

ارتبطت الفصول الأربعة مع بعضها بعضاً، فهي تشكل جزءًا من ثقافة الشاعر الجاهلي التي جسدها وشكلها من خلال معلقته الجاهلية.

وأوكد مرة أخرى هذه محاولة من أجل الدخول لمنهج قرائي جديد مــن خــلال الثقافــة السائدة في العصر الجاهلي.

والله ولي التوفيق

المراجع

أولا: المعاجم

ابن منظور. **لسان العرب**. بيروت/لبنان.

وهبي، مجدي. **معجم مصطلحات الأدب واللغة**، بيروت/لبنان.

بعلبكي، منير. **المورد**، بيروت/لبنان، دار العلم للملايين، طبعة11، 1977م.

الكرمي، حسن سعيد. **الهادي في لغة العرب**، بيروت/لبنان: دار لبنان للطباعة والنشر، 1992م.

الزبيدي، محمد مرتضى. **تاج العروس**، بنغازي/ليبيا: دار ليبيا للنشر والتوزيع، 1966م.

مجمع اللغة العربية. **المعجم الكبير**، القاهرة/مصر: الهيئة المصرية العامة، ج2، 1981م.

لويس معلوف. **المنجد في اللغة**، بيروت/لبنان: المطبعة الكاثوليكية، ط19، 1927م.

ثانيا: الكتب

إبراهيم، زكريا. **مشكلة الإنسان**، القاهرة/مصر: دار مصر للطباعة. (ب، ت).

أبو ديب، كمال. **جدلية الخفاء والتجلي**، بيروت/لبنان: دار العلم للملايين، ط2. 1981م.

أدونيس. **كلام البدايات**، بيروت/لبنان: دار الآداب، 1989م.

الأصفهاني، أبو الفرج. **الأغاني**، تحقيق إحسان عباس وآخرون، بيروت/لبنان: دار صادر، 2002م.

الأفغاني، سعيد. **أسواق العرب في الجاهلية والإسلام**، دمشق/سوريا: المطبعة الهاشمية، 1356هـ.

الألوسي، محمد شكري. **بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب**، بيروت/لبنان: دار الكتب العلمية، ط2.

الأنباري، أبو بكر. **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة/مصر: دار المعارف، ط2، (د.ت).

إيجلتون، تيري. **فكرة الثقافة**، ترجمة ثائر ديب. اللاذقية/سوريا: دار الحوار، 2000م.

آيزابرجر، آرثر. **النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية**، القاهرة/ مصر: المجلس الأعلى للشباب، 2003م.

البحتري، أبو عبادة. **الحماسة**، تحقيق كمال مصطفى. القاهرة/مصر: المطبعة الرحمانية، 1929م.

التبريزي، الخطيب. **شرح القصائد العشر**، المكتبة الأزهرية للتراث، 1992.

التطاوي، عبد الله. **أشكال الصراع في القصيدة العربية**، القاهرة/مصر: مكتبة الأنجلو المصرية، 2002م.

تيمور، أحمد. **لعب العرب**، القاهرة/مصر: دار نهضة مصر للطبع النشر.

جابر يوسف. **البنيوية في النقد العربي المعاصر**، الرياض/السعودية: مؤسسة اليمامة الصحفية، 2004م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون. بيروت/لبنان: المجمع العلمي العرب الإسلامي، ط3، ج1، 1388هـ/1969م.

جبوري، يحيى. **الجاهلية مقدمة في الحياة العربية**. بغداد/العراق: المعارف، 1388هـ/1968م.

الحاج، حسين حسن. **أدب العرب في عصر الجاهلية**، بيروت/لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1410هـ/1990م.

حسني عبد الجليل يوسف. **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، القاهرة/مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1988م.

ابن حزم. **جمهرة أنساب العرب**، بيروت/لبنان: دار الكتب العلمية، 1983م.

الحمصي، نهلة. **أبطال بين الحقيقة والخيال**، دمشق/سوريا: دار البشائر للطباعة والنشر، 1999م.

خريسات، محمد. **العصبية القبلية في صدر الإسلام**، إربد/الأردن: مؤسسة حمادة للدارسات الجامعية والنشر والتوزيع، 2005م.

ابن خلدون. **المقدمة**، القاهرة/مصر: دار نهضة مصر، ط3.

ابن خلدون. **مقدمة ابن خلدون**، بيروت/لبنان: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، 1971.

ابن ربيعة، لبيد. **الديوان**، شرح الطوسي، بيروت/لبنان: دار الكتاب العربي (ب.ت).

رزق، صلاح. **شعر المعلقات في ضوء الدراسة التحليلية والرؤية المعاصر**، (ب، ن): دار الثقافة العربية، ط2، 1989م.

الرويلي، ميجان، البازعي، سعد. **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء/المغرب: المركز الثقافي العربي، ط4، 2005م.

زيتوني، عبد الغني. **الإنسان في الشعر الجاهلي**. العين/الإمارات: مركز زايد للتراث والتاريخ، 1421هـ/2001م.

سعيد، جميل. **تطور الخمريات في الشعر العرب من الجاهلية إلى أبي نواس**، القاهرة/مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1945م.

سويلم، أحمد. **عنترة بن شداد (الفارس الأسود)**، القاهرة/مصر: الدار المصرية اللبنانية، 1977م.

ابن سيدة. **المخصص**، دار الفكر، (ب.ت).

السيوفي، عصام. **المرأة في الأدب الجاهلي**، بيروت/لبنان: دار الفكر الإنساني، 1991م.

الشرقاوي، عفت. **دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي**. بيروت/لبنان: دار النهضة العربية، 1979م.

الصديقي، عبد اللطيف. **الزمان وأبعاده وبنيته**، بيروت/لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، 1995م.

ضيف، شوقي. **العصر الجاهلي**، القاهرة/ مصر: دار المعارف، ط3.

طبانة، بدوي. **معلقات العرب**، بيروت/لبنان: دار الثقافة، ط3. 1974م.

عبد الجليل، حسني. **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**، القاهرة/مصر: مكتبة النهضة المصرية، 1988م.

عبد الحافظ، صلاح. **نقد النص**، القاهرة/مصر: دار المعارف، 1993م.

عبد الرحمن، طه. **اللسان والميزان**، الدار البيضاء/المغرب: المركز الثقافي العربي، 1988م.

عبد الرحمن، نصرت. **نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب**، عمان/الأردن: مكتبة الأقصى، 1982م.

عبد الصبور، صلاح. **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، بيروت/لبنان: دار النجاح، 1973م.

العجم، رفيق. **موسوعة مصطلحات ابن خلدون والشريف علي محمد الجرجاني**، بيروت/لبنان: مكتبة لبنان، 1994م.

العفيفي، محمد أبو الفتوح. **البطولة من الشعر الغنائي والسيرة الشعبية عنترة بن شداد**، القاهرة/مصر: أيتراك للنشر والتوزيع، 2001م، ط2.

علي، جواد. **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، بيروت/لبنان: دار العلم للملايين، ج4، ط2، 1977م.

عليمات، يوسف. **جماليات التحليل الثقافي "الشعر الجاهلي نموذجًا"**، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية، 2004م.

عياد، شكري، نوفل، يوسف. **عنترة الإنسان والأسطورة**، الرياض/السعودية: (ب،ن). 1982م.

الغذامي. **الخطيئة والتكفير من البنيوية على التشريحية**، جدة/السعودية: النادي الأدبي الثقافي، 1405هـ/1985م.

الغذامي، عبد الله، اصطيف، عبد النبي. **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دمشق/سوريا: دار الفكر، 1425هـ/2004م.

الغذامي، عبد الله. **النقد الثقافي**، الرياض/السعودية: المركز الثقافي العربي، 2000م.

غريب، جورج. "**الجاهلية" أدب وفن وتاريخ**، بيروت/لبنان: ط3، 1978م.

ابن قتيبة. **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر: دار المعارف، ج1، 1966م.

القرشي، أبو زيد. **جمهرة أشعار العرب**، تحقيق محمد علي الهاشمي، دمشق/سوريا: دار القلم، ط2.

قريب الله، حسن. **مجالس الأنس بين الغواة والهداة**، القاهرة/مصر: الدار العربية للكتاب، 1999م.

القيرواني، ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. القاهرة/مصر: ط3، ج1، 1963م.

القيسي، نوري حمودي. **الفروسية في الشعر الجاهلي**، بيروت/لبنان: مكتبة النهضة العربية، ط2، 1984م.

كاظم، نادر. **تمثيلات الآخر**، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

ابن كثير. **البداية والنهاية**، بيروت/لبنان: مكتبة المعارف، ج2، 1966م.

الكركي، خالد وآخرون. **المشروع الحضاري العربي من التراث والحداثة**، عمان/الأردن: مؤسسة عبد الحميد شومان، 2002م.

ابن الكلبي. **كتاب الأصنام**، تحقيق أحمد زكي، القاهرة/مصر: الدار القومية للطباعة والنشر، 1924م.

الماضي، شكري عزيز. **نظرية الأدب**، بيروت/ لبنان: دار المنتخب للدراسات والنشر والتوزيع، 1993م.

المناصرة، عز الدين. **النقد الثقافي المقارن**، عمان/الأردن: مجدلاوي للنشر، 2005م.

الموسوي، محسن جاسم. **النظرية والنقد الثقافي**، بيروت/لبنان: المؤسسة العربية، 2005م.

الميداني، أبو الفضل. **مجمع الأمثال**، تحقيق أبو الفضل الإبراهيم، بيروت/لبنان: دار الجيل، ط2، 1987م.

النحاس، أبو جعفر. **شرح القصائد التسع المشهورات**، تحقيق أحمد خطاب، بغداد/العراق: دار الحرية للطباعة، 1973م.

الهندي، علاء الدين. **كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال**، مؤسسة الرسالة، 1993م.

ياكبسون، رومان. **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء/المغرب: دار توبقال للنشر، 1988م.

ياكوبي، ريناته. **دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية**، ترجمة موسى ربابعة، إربد/الأردن: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية.

1. التمهيد

1.1 النقد الثقافي (تنظيراً)

ظهر الاهتمام بالنقد الثقافي في الوطن العربي بعد صدور كتاب "النقد الثقافي قراءة بالأنساق الثقافية" عام 2000م لعبد الله الغذامي[1]، حيث اعتبر من أوائل الكتب التي تحدثت عن النقد الثقافي في النقد العربي.

يُدْرَجُ النقد الثقافي (cultural criticism) غالبا تحت فئة الدراسات الثقافية (cultural studies)، وعلى الرغم من أن هذين العنوانين غالبا ما يحل الواحد منهما محل الآخر، فإن الدراسات الثقافية تحمل إطارا واضحا من التاريخ المتأسس، فقد حظيت بتمثيل أوسع من خلال مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة بيرمنجهام -إنجلترا- حيث تم تخصيص حيز أوسع لدراسة وسائل الإعلام، وحركات اجتماعية مثل الماركسية[2].

يعد عملية تتبع أصل أو جذور النقد الثقافي أمرا مستحيلا، حيث نجد أن "أفلاطون" و"أرسطو" كتبا عن تأثيرات الفن والفلسفة والدين في المجتمع، فقد قدَّم عصر التنوير نظرية عن الثقافة بصفتها مزيجا من الفكر الإنساني، والإنجازات التي تتخطى نطاق الوجود الإنساني الأساسي. ومن خلال هذا المفهوم نستطيع أن نتبين أن مفهوم الثقافة يضم العلم والتاريخ والفلسفة والفن[3].

لقد كان لمدرسة فرانكفورت أمثال تيودور أدرنو اهتمام بهذا النقد ، وكذلك فرينانسدي سوسير و رولان بارت. وقد اعتبر تيودور أن النقد الثقافي ما هو الا نقد برجوازي، يمثل

---

(1) الغذامي، عبدالله، النقد الثقافي "قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، الرياض/السعودية، المركز الثقافي العربي، 2000م، ص31.

(2) Murray, Chris. Literary Critics and Criticism, London, UK, 1999, p: 278.
(3) Ibid p: 278.

اليوسف، يوسف. **بحوث في المعلقات**، دمشق/سـوريا: منـشورات وزارة الثقافـة والإرشـاد القومي، 1980م.

ثالثا: المجلات

مجلة فصول. القاهرة/مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 63، 2004م. مجموعـة مقـالات لـ"هدى وصفي، صلاح فضل، هشام شرابي، حسن الشاعر، عبد الله إبراهيم.

مجلة أفكار. عمان/الأردن، عدد 207، 2006م. (مدخل إلى الدراسات الثقافية والنقد الثقافي).

رابعا: المراجع الأجنبية

Murray, Chris. **Literary Critics and Criticism**, London, UK, 1999.

Wolpreys Julian. Robbins, Rank Wonack,K. **Key Concept in Literary Theory**, Edinburgh University press, 2002.

ABSTRACT

The Ten Mo'alaqat

"A Cultural Study"

By: Maryam Taha Afaneh

Supervisor: Dr. Amal Nseer

The present study tackles al-Mo'alaqat from a cultural perspective. It aims at detecting and revealing the covert modes which lie beneath the aesthetic structure of al-Mo'alaqat. Beside the introduction and the preliminary, the paper is divided into four chapters. Chapter One covers the temporal-spatial mode represented by al-atlaal (the debris or remains) ols Abi-Sulma, Emro' al-Quys, al-Abras and al-Dhubiani.

Chapter Two is subdivided into two parts, the first part covers the sphere of wine in the poetry of Tarafah and al-A'sha whereas the second part covers the humanized symbols in the poetry of Lubaid and Ibn Halaza. In Chapter Three the culture of mightiness and passion represented by A'ntara al-A'bsi is discussed. Finally, Chapter Four comes to cover the culture of prideful represented by the poetry of Amr Ibn-Kulthoom.